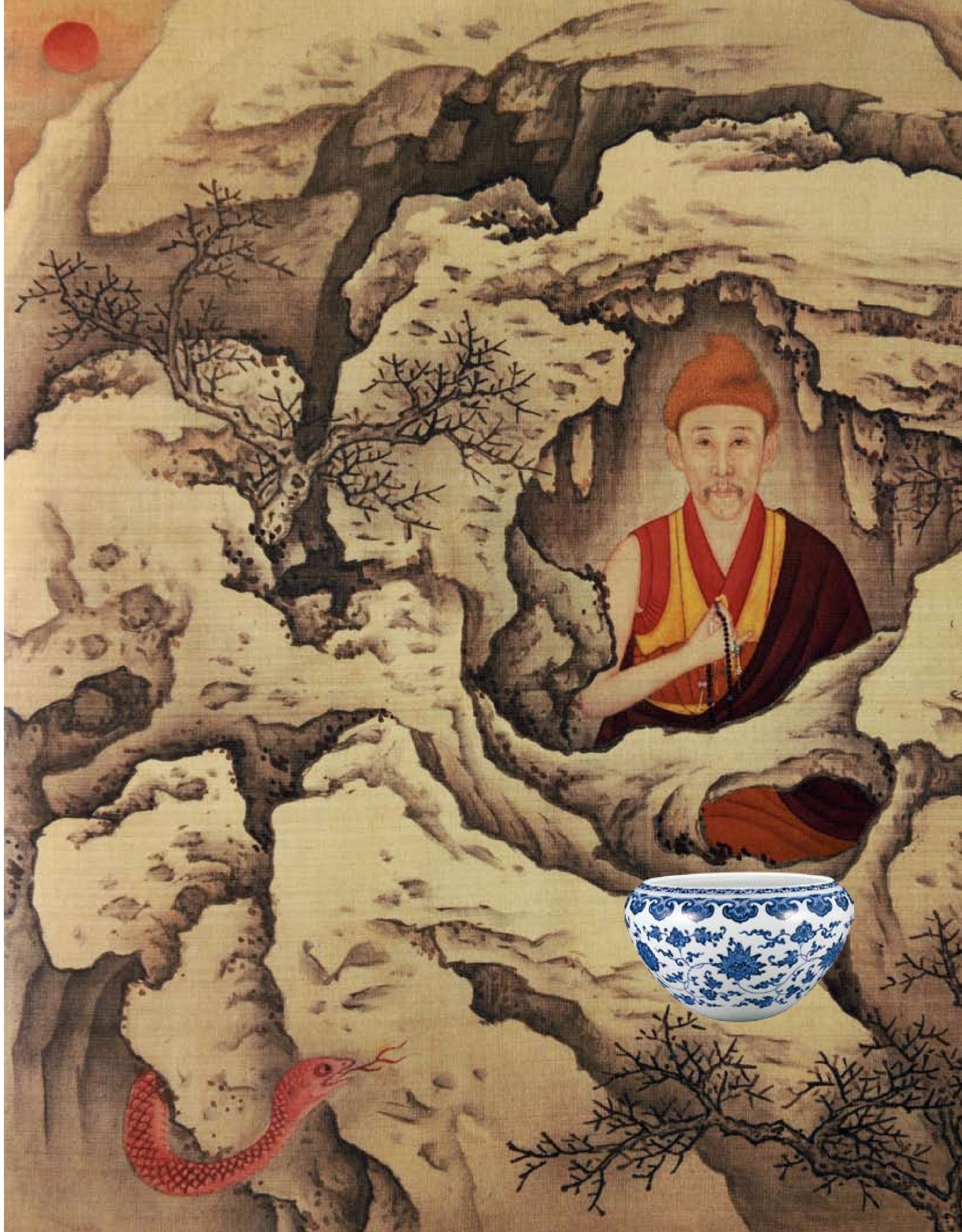
古董夜場——(儒、道、釋)“頂禮”









2081

明　澄泥尼山精氣硯

此硯爲鱔魚黄澄泥硯，此硯屬古法燒製，泥質堅密細潤。擊之有聲，不吸水。硯堂、背爲鱔魚黄，硯池内，硯緣及四側均有一層白澄泥，白泥剥蝕處爲黄色，二色澄泥燒製一體較稀見。硯坯用木箍壓製成形，硯堂、池、底足經竹刀剔削修飾，綫條不甚規整，留有刀痕，硯背微鼓刻有“尼山精氣”諸銘文。上部銘文爲：“大明旹(有學者認爲是“時”字)，尼山精氣”。中部銘文爲：“尼山之英融而爲研，佑祈後人維聖克念，鎮山。”此段銘文講述這方澄尼硯的材質融入了“尼山”的土石之精華，可供懷念孔聖，佑護後人。兩側銘文爲聯語：“松烟研處金圭轉，雪水凝時玉帶圍”，此銘文描述了研臺正面的造型。硯堂爲“玉圭”造型，研池爲玉帶圓形，均爲志學有成，功名雙全的美好寓意。

司馬遷《史記・孔子世家》雲：孔子父叔梁紇，“與顏氏女野合而生孔子，禱於尼丘得孔子。魯襄公二十二年而生。生而首上圩頂，故因名曰丘雲。字仲尼，姓孔氏。”孔子的父母在尼丘山禱神得子，尼丘山在今曲阜東南30公裏是一座海拔340余米的小山，後因避孔子諱而稱“尼山”。尼山爲孔聖發祥之地，以尼山之澄泥製作研田意義非凡，故“尼山研”成爲天下士人公認的一品名硯。孔子這位至聖先師出身微賤，孕於野地而發祥於鄉下的小山，出生時缺鈣而頭頂凹陷(李零先生對於“圩頂”的解釋)，父母早亡，志學於闕裏陋巷，而終能成爲垂範千載的萬世師表。故儒家之道始於鄉土。此硯以泥土爲質，觀之粗陋而撫之細膩可親，造型簡古樸厚，圓陷的硯池象征着孔夫子的：“圩頂”，仿佛凝練着夫子之道的淋灕元氣，正所謂“尼山精氣”也。“朝爲田舍郎，暮登天子堂”，教育面前，人人平等。知識改變命運，一個個窮小子的成功人生也許就始於這方看似粗陋的尼山土硯。

Ming Dynasty

A RARE CHENGNI INKSTIONE WITH INSCRIPTION

L 20 cm

RMB: 30,000 — 50,000



2081-1





2082-1



2082-2

2082

清乾隆　石渠仿古御題詩硯

此硯器形正方，澄泥質地，效仿商周青銅器燒製而成，色澤紫紅，細密發墨。硯頂周邊圈飾回紋，硯膛深陷。硯壁表面浮雕饕餮紋様，古拙精細，其質感故作斑駁，并取青褐爲底色，紅斑緑銹散落其中，另於各鋪首處還鑲嵌有銅環。硯底内凹，正中陰刻篆書“貽子孫”三字。底邊環刻清乾隆帝禦題楷書銘：“石渠唐硯貯西清，趙宋端溪此仿成，雖曰文房聚所好，欲因題句輒慚生。”此硯與故宮所藏清乾隆·澄泥仿古石渠硯頗爲相似，應屬清宮遺物。

Qianlong Period, Qing Dynasty

A FINE CHENGNI INKSTONE WITH IMPERIAL POEM INSCRIPTION

L 13 cm.

RMB: 400,000 — 60,000



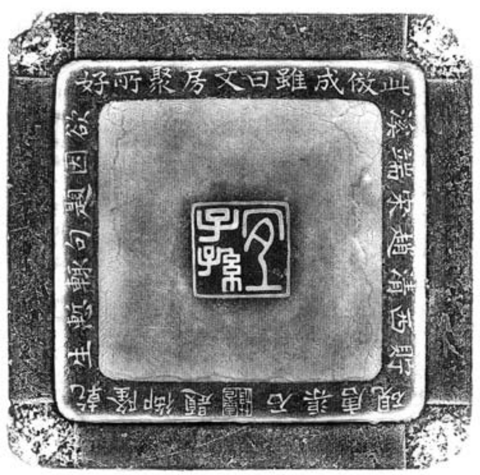
《西清硯譜古硯特展》第295頁



《故宮博物院藏文物珍品大系——文房四寶·紙硯》圖97 清乾隆 澄泥仿古石渠硯



2082-3



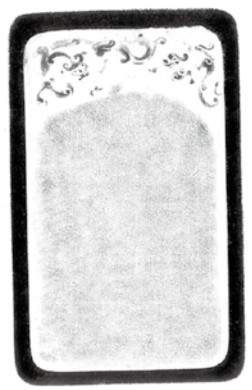

乾隆御題石渠唐硯



2083-1

2083
清乾隆　松花石螭龍紋硯
Qianlong Period, Qing Dynasty
A VERY RARE SONGHUA STONE INKSTONE
WITH CHI-DRAGON DESIGN
L 10.3 cm.
RMB: 300,000 — 500,000







2083-2



《明清室内陳設》圖138 清康熙 松花江石嵌蚌池硯



2084

清乾隆　紫檀嵌象牙龍紋蓋盒、舊玉盤螭璧

此器琢刻乾卦、龍紋。乾，天也，乃八卦之首卦。龍則喻德才之君子，取“龍”同“隆”之諧音，意指“乾隆”之款。其象牙龍紋雕刻系浮雕，刻雙龍搶珠狀，環以乾卦，細密工整，乾隆本朝之作也。其玉器龍紋則爲雙螭，浮雕俏色，簡潔而樸拙，雙螭回旋有力，戰國時代佳作，其中心以紫檀雕刻干卦鑲嵌其中，使之與象牙雕刻比配一對，古器今用，良才互鑒，獨具匠心。整器造型古樸典雅，堪爲書房案頭陳設之佳器也。

來源：美國藏家舊藏

Qianlong Period, Qing Dynasty

A ANCIENT JADE-DISC WITH IVORY INLAID ZITAN BOX

D 9.5 cm.　D 8.5 cm.

RMB: 250,000 — 350,000



《清代宮廷包裝藝術》圖63
清乾隆 填漆春壽寶盒



《故宮雕刻珍萃》圖97 明末
紫檀木嵌犀角雙龍橢圓盒



2084-1



2085

清嘉慶　白玉留皮嘉慶禦題詩扳指

“嘉慶壬戌年製”款

扳指原爲武備之物，戴於右手拇指便於引弓射箭，滿清崇武，立國之後對其尤爲重視，後至乾隆時期遂演化爲皇胄貴族的飾品，其材質豐富，紋飾多樣。而乾隆帝對扳指更是情有獨鐘，曾賦詩五十余首爲之贊頌，此時宮廷禦用之扳指，形製各异，量多而質精，其中尤以白玉雕刻禦製詩文者最爲尊貴，多爲皇帝平時佩戴之物。嘉慶一朝繼之，但與乾隆朝相比，數量鋭減，具款者更是罕少。

本品温潤厚澤，宛如凝脂，巧取褚黄原皮爲飾，外以館閣法雕刻嘉慶五言禦製詩文一首：“月色春方皎，揚輝鏡萬邦。卷簾光正滿，篩柳影成雙。夜静浮梨院，風和弄竹窗。海棠清夢醒，虛白道心降。”落款爲”嘉慶壬戌年製”（嘉慶七年，1802年）。刀法流暢，頗見章法。其工、質、形三者俱上乘，雖小巧而別具意趣，難掩皇家氣息，康干遺風猶存，是爲嘉慶玉器少見之隽品。

Jiaqing Period, Qing Dynasty

A FINE WHITE JADE THUMB RING WITH IMPERIAL POEM INSCRIPTION

Jiaqing Six-Character Mark

D 3 cm.

RMB: 600,000－800,000





2085-1



2086

清乾隆　碧玉十二章雙龍捧“乾”方盒

此清乾隆碧玉八卦十二章紋印色池方蓋盒爲清代宮廷玉器樣式。盒爲碧玉質，正方形，蓋面陰刻細蠶紋地，主題紋飾爲四怪獸及四出戟八卦太極紋，周邊飾勾形紋，蓋四面立壁各雕三個章紋符號，共日、月、星辰、山、龍、華蟲、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻十二章圖案，與北京故宮藏青白玉蓋盒形製、紋飾完全相同，應同爲造辦處所製。

盒蓋四面立壁所雕十二章紋符號，鮮見於玉石器物之上，多裝飾於帝王服飾，彰顯王權。據記載：《周禮·春官·司服》雲：“王之吉服，祀昊天上帝，則服大裘而冕”；漢·鄭玄注：“《書》曰：‘予欲觀古人之象：日、月、星辰、山、龍、華蟲作繢，宗彝、藻、火、粉米、黼、黻希綉。’此古天子冕服十二章”。孫詒讓正義：“日也，月也，星也，山也，龍也，華蟲也，六者畫以作繪，施於衣也；宗彝也，藻也，火也，粉米也，黼也，黻也，此六者ā以爲綉，施之於裳也。”清·惲敬在《十二章圖説序》中論及：“古者十二章之製始於軒轅，著於有虞，垂於夏殷，詳於有周，蓋二千有餘年。”魯迅在《致國務院國徽擬圖説明書》中談及：“考諸載籍，源之古者，莫如龍，然已横受抵排，不容作繪，更思其次，則有十二章。”

“十二章紋樣”具體包括：日、月、星辰、山、黼（即斧子）、黻（即亞形）、宗彝（即銅杯）、藻（即水草）、龍、華蟲（即雉鷄）、火、粉米（即米粒），這十二種形象結合成一套圖樣範式，象征着崇高無尚的皇權。

十二章紋的發展歷經數千年，據《尚書》、《晋書》、宋聶崇義《三禮圖》等歷代典籍記載，每一章紋飾都有取義。日、月、星辰代表三光照耀，象征着帝王皇恩浩蕩，普照四方。山，代表着穩重性格，象征帝王治理四方水土。龍，是一種神獸，變化多端，象征帝王們善於審時度勢地處理國家大事和對人民的教誨。華蟲，通常爲一只雉鷄，象征王者要文采昭著。宗彝，是古代祭祀的一種器物，通常是一對，綉虎紋和蜼紋，象征帝王忠，孝的美德。藻，則象征皇帝的品行冰清玉潔。火，象征帝王處理政務光明磊落。火焰向上也有率士群黎向歸上命之意，粉米，就是白米，象征着皇帝給養人民，安邦治國。重視農桑，黼，爲斧頭形狀，象征皇帝做事干練果敢。黻，爲兩個己字相背，代表着帝王能明辨是非，知錯就改的美德。

作爲帝王服飾的重要裝飾圖案之一的十二章紋樣，此十二個圖樣的綉製及安排都是十分講究的。其中日、月、星辰、山、龍、華蟲、黼、黻八章在衣上；其余四種藻、火、宗彝、米粉在裳上，并配用五色祥雲、蝙蝠等。它們分别代表了不同的含義：日月星辰取其照臨；山取其鎮；龍取其變；華蟲取其文、會繪；宗彝取其孝；藻取其潔；火取其明；粉米取其養；黼若斧形，取其斷；黻爲兩己相背，取其辯。這些各具含義的紋樣裝飾於帝王的服裝，喻示帝王如日月星辰，光照大地；如龍，應機布教，善於變化；如山，行雲布雨，鎮重四方；如華蟲之彩，文明有德；如宗彝，有知深淺之智，威猛之德；如水藻，被水滌蕩，清爽潔净；如火苗，炎炎日上；如粉米，供人生存，爲萬物之依賴；如斧，切割果斷；如兩己相背，君臣相濟共事。總之，這十二章包含了至善至美的帝德。

關於“十二章”的起源，中外學者都引用《虞書·益稷》篇所記帝舜的一段話爲根據。《虞書》是周代史官追記的，但“十二章”中除宗彝在夏代以前尚未出現，可以存疑。 “十二章”則是中國儒家學派服飾理論體系的核心。 中國奴隸製社會到戰國時期宣告解體，但“十二章”紋樣由於在思想意識上具有鞏固統治階級皇權的功能，一直爲歷代封建皇帝所傳承。

再觀其蓋面，蓋面中心所雕爲儒、道兩教信仰體系中“八卦紋”之中的“干卦”，兩旁輔以雙龍紋。干，代表天：陽剛，剛健，自强不息。干六爻皆盈滴，故肥圓，圓滿、亨通，成功、重大，而此蓋盒中央僅雕一干卦紋，代表至高的上天，象征天子的無上權力。在清代宮廷藝術中，雙龍捧“干”卦圖像又爲乾隆皇帝本人的象征徽記，在乾隆禦用諸璽印中多有表現。故此盒融天子十二章和雙龍捧干卦於一身，比爲乾隆特製的一件禦用文玩。

八卦紋爲典型的瓷器裝飾圖案之一，相傳伏羲創八卦圖，八卦分據八方，居中的則爲太極圖。《易經·系辭上》曰：“易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大業。”明、清明期景德鎮窑瓷器上見有裝飾八卦紋的，可見此拍品屬於皇家用具，而非民間作品。

Qianlong Period, Qing Dynasty

A VERY FINE JASPER BOX AND COVER

D 10 cm.

RMB: 400,000 — 600,000



2086-1



《故宮博物院藏文物珍品大系——玉器(下)》
圖184 清 玉八卦十二章紋印色池





2086-2







2087

清乾隆·《禦製文溯閣記》玉册連紫檀蓋盒

來源：原藏沈陽盛京故宮“迪光殿”；20世紀三十年代，“豐華堂”主人楊見心先生藏品

乾隆四十八年(公元1783年)秋九月，七十三歲的乾隆皇帝第四次也是最後一次東巡盛京沈陽。

乾隆皇帝此次“東巡”在祭祀祖宗“三陵”之外的最重大活動便是巡視盛京皇宫西路之皇家藏書樓——文溯閣。入閣御覽本年剛剛自北京分五批運抵盛京，按架陳列齊整的數千函數萬册《文溯閣抄本四庫全書》，并欣然作《御製文溯閣記》一文。

文溯閣建於乾隆四十七年(公元1782年)，與北京紫禁城文淵閣、圓明園文源閣、承德避暑山莊文津閣并稱爲庋藏《四庫全書》的“內廷四閣”。在四閣中，文溯閣建成最晚，故乾隆帝在《文溯閣記》中開篇中寫道：“輯四庫之書分四處以庋之，方以類聚，數以偶成。文淵、文源、文津三閣之記早成，則此文溯閣之記亦不可再緩……”接下去乾隆帝再三重申了宏文崇典、圖書教化爲歷代王朝之立國根本，并特別點出將盛京藏書閣命名爲“文溯”的原因在於“溯淵求本”。盛京爲大清王朝龍興之地，追根溯源，感念“祖宗創業之艱”以示子孫萬代。

乾隆回京後欽命造辦處製作文溯閣玉册、玉寶送至沈陽故宮庋藏。今天“文溯閣寶”玉璽和白玉板刻“御製文溯閣記”玉册藏於北京故宮博物院。而北京保利本次秋拍有幸徵集到的這套青白玉填金《御製文溯閣記》玉册則爲同時期製作的一件於戰亂中佚失民間的重要乾隆御製典章文物。

本玉册原珍藏於沈陽故宮“迪光殿”內，從玉册紫檀盒蓋上的玉簽上書“迪光崇典”可得到證實。迪光殿建於乾隆十三年(公元1748年)，是提供乾隆皇帝東巡盛京時處理政務、召見官員的重要行宮，“迪光”之名爲乾隆帝欽定，意爲啓迪光大祖宗謨烈之光。而此玉册當爲紀念《四庫全書》入存沈陽故宮“文溯閣”時，特別製作庋藏陳設於文溯閣旁之迪光殿內，以供乾隆及後代帝王崇膜經典、溯祖追宗。

清末清朝國運日衰，盛京沈陽故宮也難逃被占領及掠奪的命運，1900年9月俄軍以鎮壓義和團名義占領沈陽，并入侵盛京宮殿展開掠奪及破壞，俄軍整整占據宮殿長達兩年半之久，1903年3月方才撤軍，事後清朝官員清查宮殿藏品，被盜取與毀損共達萬余件。令人感嘆在當時《御製文溯閣記》玉册不幸也成爲俄軍盜劫出宮外的掠奪品之一。

此後這件玉册的命運跌宕起伏。俄軍那些掠奪品有一部份被運回俄國，有一部份在當地變賣換取現金，玉册之後流入北京廠肆，在民國初年由“豐華堂”主人楊見心先生所搶救購藏，之後此玉册并曾在民國23年(公元1934年)借於浙江省圖書館作三十周年館慶展覽并出版於《浙江圖書館館刊》第三卷第一期之上。展覽時值九一八事變日軍侵占東北之後，在展覽圖録中編者表達了收復失地，使文溯閣之“庫書閣記”“劍合延津”的美好企盼。然抗戰勝利之後又經內戰因素，此重要玉册再次漂流海外凡六十年，今春由保利拍賣公司專家在海外驚見此玉册。經歷次辛苦奔波、交涉，方取得此漂泊宮外達一個世紀之久珍貴稀珍《御製文溯閣記》玉册的拍賣權。

此玉册以四片青白玉片組成，正反雙面刻《文溯閣記》全文三百九十七字。由乾隆時期東閣大學士、《四庫全書》副總裁梁國治端楷書文，再經淺刻填金製成并裝池成蝴蝶裝。經北京故宮玉器專家張廣文研究員審看鑒定，此玉册玉片厚不足0.1cm，雙面刻字，文字爲劃刻後填金，工藝難度極大，是一件典型的乾隆朝宮廷玉册。且帶有原配紫檀蓮瓣雲龍函盒及原裝錦面函套，只觀其包裝函盒亦是一件獨立的宮廷紫檀藝術珍品。此種玉册一般是由養心殿造辦處“玉作”的工匠刻字，再交由如意館裝裱册頁。

以玉册來説，市場上出現數量較多的大部份爲《心經》、《佛經》、《羅漢圖贊》等，因這可能與清高宗的宗教信仰有關。光是從《心經》這類的玉册來説，從記載上可知，乾隆皇帝在六十三歲之前每年書寫《心經》兩册，接着從六十四歲至八十四歲改爲每月朔、望二日都要各寫一部，這些經文事後有些以書或卷或玉册方式製作成册、成卷等。乾隆皇帝一生書寫《心經》等佛經不下數百篇，因而反應出市場上會有爲數較多的《心經》、《羅漢》等主題玉册出現在拍場，例如：

香港蘇富比2007年10月9日1332號《心經》玉册連紫檀蓋盒成交價達1018萬港幣，接着，香港蘇富比2008年4月11日2860號再出現同樣也是《心經》玉册，(但需特別一提的是此本《心經》玉册是没盒、没蓋的)，成交價却也達727萬港幣。

比較而言本公司徵集到的此件歷經戰亂，却有如神助般被保護下來的罕見《御製文溯閣記》玉册來説，她的歷史價值及藝術性、稀有性、重要性等實遠非一般數量較多的佛經玉册所能比擬。

《四庫全書》作爲我國現存最大的一部官修叢書，是乾隆皇帝詔諭編修的我國乃至世界最大的文化工程。它的編纂是對中國文化事業的一大巨獻，也是乾隆帝一生“文治”的頂點。而文溯閣本四庫是現有四庫諸本中收録書目最多的一部，堪爲四庫諸閣的集大成者，然文溯閣藏書、文物的命運也最多波折。1900年遭俄軍侵占文物大量流失，1914-1915年沈陽故宮文物及《四庫全書》等被運至北京古物陳列所，沈陽故宮爲之一空。1925年，文溯閣四庫又運回沈陽故宮，并歷經九一八事變和僞滿洲國時期，而“文溯閣寶”玉璽仍存北京。1946年抗戰勝利後，四庫全書被國民政府接受，1950年朝鮮戰争中運至黑龍江訥河秘藏，1964年重回沈陽故宮，1966年出於戰備原因運往蘭州，至今存放於蘭州甘肅省圖書館。

2009年金秋，流失民間一個多世紀的《御製文溯閣記》玉册遠渡重洋，與東北沈陽故宮之文溯閣建築、西北蘭州甘肅省圖書館之文溯閣藏書、首都北京故宮博物院之“文溯閣寶”玉璽得以重聚神州，風華再現，實爲一段百年佳話。或者更進一步，能否實現1934年浙江圖書館展覽中藏家所熱盼的——“庫書閣記，劍合延津”么？我們祝福并期待着。

展覽：民國23年(公元1934年)，浙江圖書館三十周年紀念文物展覽會

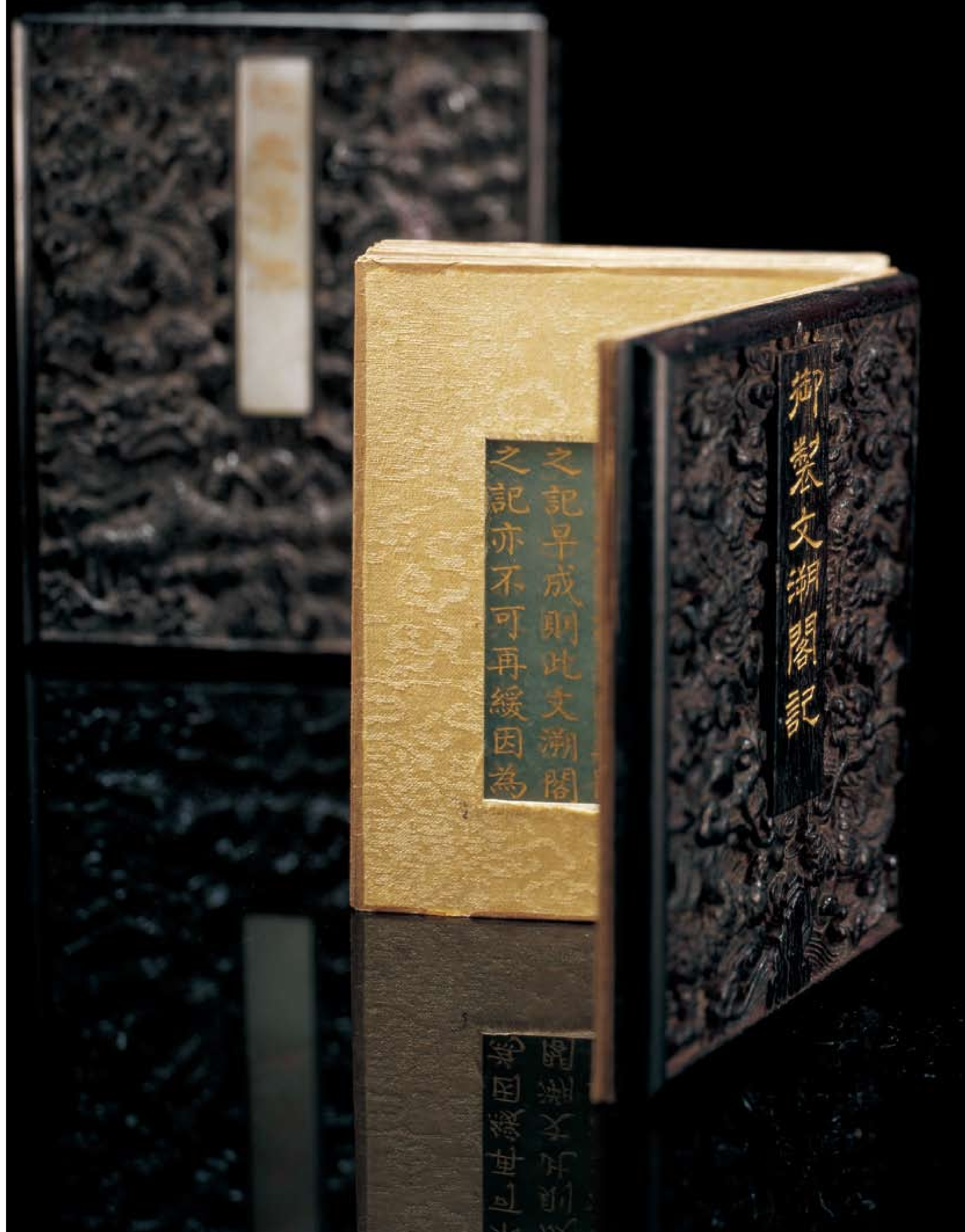
出版：《浙江省立圖書館館刊》第三卷，第一期，1934年

Qianlong Period, Qing Dynasty

？ ？

？ ？ cm.

RMB: ？ ？ ,000－？ ？ ,000









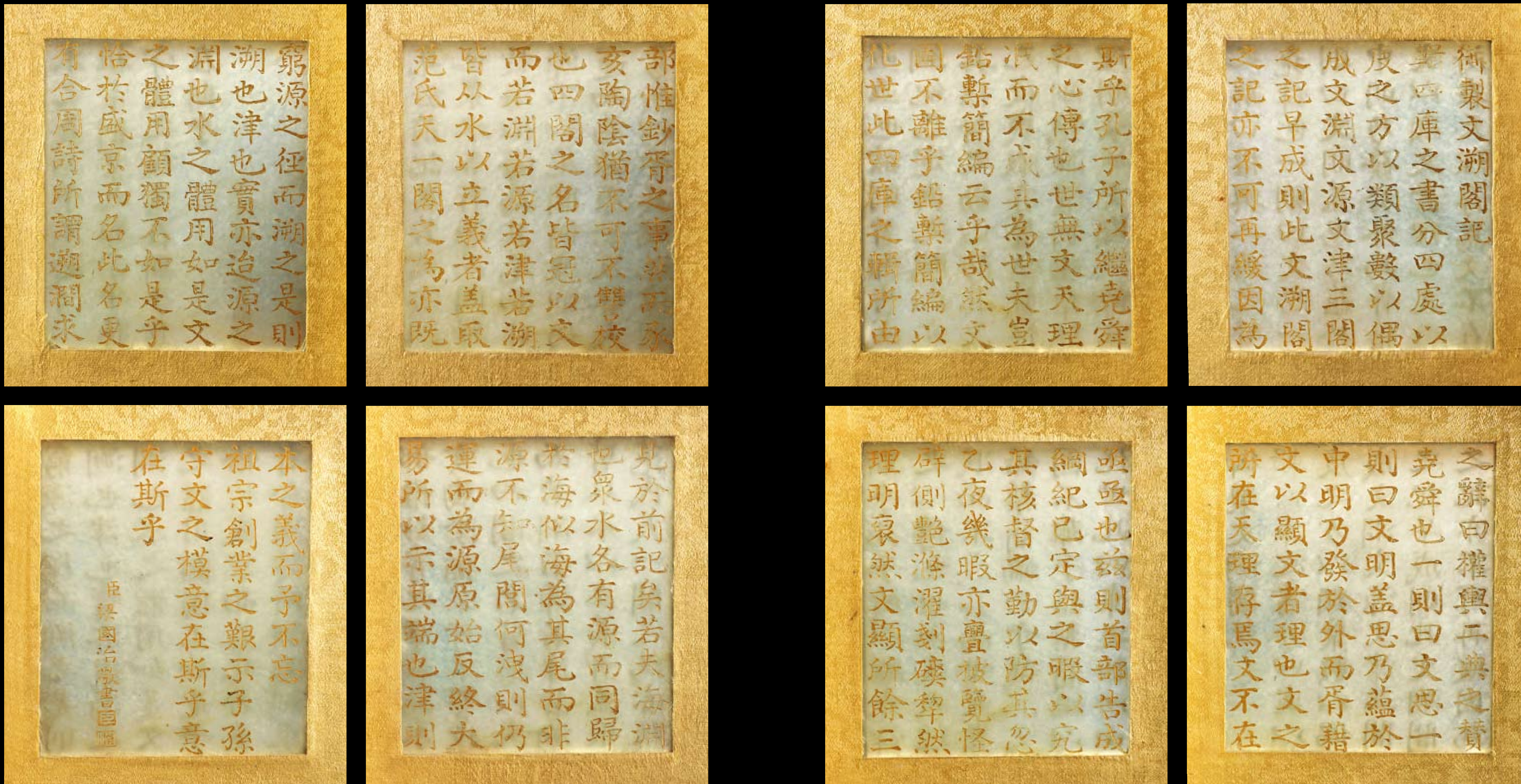
浙江圖書館刊



浙江省立圖書館館刊
第三卷 第一期
三十週年紀念文物展覽會特輯目錄



文瀾閣記玉冊之一
文瀾閣記玉冊之二


御製文溯閣記
四庫之書分四處以
庋之方以類聚數以偶
成文淵文源文津三閣
之記早成則此文溯閣
之記亦不可再緩因為
之辭曰權輿二典之贊
堯舜也一則曰文思一
則曰文明蓋思乃蘊於
中明乃發於外而胥藉
文以顯文者理也文之
所在天理存焉文不在
斯乎孔子所以繼堯舜
之心傳也世無文天理
泯而不成其為世夫豈
鉛槧簡編云乎哉然文
固不離乎鉛槧簡編以
化世此四庫之輯所由
亟亟也茲則首部告成
綱紀已定與之暇以究
其核督之勤以防其怠
乙夜幾暇亦亹披覽怪
辟側艷滌濯剗磢犖然
理明衷然文顯所餘三
部惟鈔胥之事然而豕
亥陶陰猶不可不讎校
也四閣之名皆冠以文
而若淵若源若津若溯
皆从水以立義者蓋取
范氏天一閣之為亦既
見於前記矣若夫海淵
也眾水各有源而同歸
於海似海為其尾而非
源不知尾閭何洩則仍
運而為源原始反終大
易所以示其端也津則
窮源之徑而溯之是則
溯也津也實亦迨源之
淵也水之體用如是文
之體用顧獨不如是乎
恰於盛京而名此名更
有合周詩所謂遡洄求
本之義而予不忘
祖宗創業之艱示子孫
守文之模意在斯乎意
在斯乎
臣梁國治敬書

2088

清乾隆·碧玉御製《石室藏書》筆筒

“乾隆年製”款

來源：1.Collection of Richard J. Salisbury收藏
2.Collection of Mrs. A. Hamilton Rice收藏
3.1970年11月24日紐約蘇富比編號20售出。

尺寸高16.30公分 × 口徑14.30公分

RMB:

提及玉器，中國歷年來就已把它視爲珍貴與吉祥的產物，若談到玉，就不禁令人聯想到清代玉雕，尤其乾隆一朝。在清朝乾隆初期，宮中玉器本不多，并以古玉爲收藏基礎，直到乾隆二十四年(1759)由於清軍平定了新疆准葛爾和回部的動亂，在新疆地區行使統治權之後，中西交通得以保障，質地優良的新疆和闐美玉沿著古代絲綢之路源源不斷進入宮廷，并帶動了清朝玉器最發達的時期。清代玉雕用玉廣泛、作工精巧、題材造形高雅簡樸，加上“造辦處·玉作”工匠全是精挑細選自各地的琢玉高手，使宮廷玉器的發展進入了鼎盛輝煌時期，玉器品種也因而激增，凡舉器皿、擺件、文房等……宮廷所製玉器無一不精，加上乾隆皇帝是我國有史以來對玩玉、賞玉與擁有玉器最有興趣的一位皇帝，在他的推動下，從乾隆中期開始一時之間，無論宮廷與民間對玉的需求及製作水平都達到空前絶後的盛況。

在乾隆作皇帝與太上皇的六十四年中，光是作與玉有關的御題詩篇就有近千首之多，可見乾隆皇帝對玉器的熱愛幾乎已達“癡迷”的境界，故乾隆年間所製作的玉器比任何朝代都多，時至今日還能看到少數流散在國內外博物館或私人藏家手中的珍貴乾隆朝玉器。

如本拍品清乾隆．御製《石室藏書》碧玉筆筒就是一例，筆筒爲碧玉質，使用整塊玉雕琢而成，圓筒形、厚實、圓口，以深雕及陰雕而成，雕琢層次分明、布局古樸典雅、不帶俗氣。在器壁上，玉匠運用多層次浮雕技法，巧妙的完成繁密的構圖，將浮雲、山石、樹木、人物穿插其間，筆筒正前方雕刻“石室藏書”四字，代表整個筆筒的故事涵義，筆筒左下角有二個書僮，前者揹著書，而後者却用挑的，再往前看，三棵古松立於山丘上，旁邊又有一書僮挑著書籍往前走，接著在筆筒後方是一間堆滿書籍的石室，五位可愛的書僮小心翼翼的將放在几案上珍貴書册搬運藏於石室中，此筆筒共雕琢了十一位可愛的書僮，神態動作生動自然，此種多層次浮雕法應是承襲於明朝竹雕風格。

根據清宮檔案記録乾隆五十九年，乾隆皇帝在爲“石室藏書圖”筆筒題詩時，曾大力讚揚“此器作石室藏書圖，刻鏤而不傷古雅，可供文房之玩”，可見乾隆對此類題材之推崇。

此筆筒所用玉材爲典型的清代中期宮廷製玉采用的新疆和闐碧玉玉料，其特點爲玉料中間夾雜有顏色較淺的“青玉斑”和顏色翠緑的“銅銹斑”。雖有瑕斑，但經由雕玉高手運用高招的巧妙構思、與不可思議的智慧精心布局，反將玉材的缺點轉雕成如國畫般令人讚嘆的秋意畫面，此等巧思運用及巧奪天工的雕工，非造辦處頂尖雕玉高手莫辦。器壁上方雕琢隸書“石室藏書”四字，“石室”一辭，語出《左傳》莊公十四年，杜預注，可解釋爲藏圖書檔案之室。又有一説，石室是爲古代文人不能爲朝廷所用時，或是在亂世中隱世於山林之中著書論述之用。“二酉”指大、小酉山，(元和郡縣志)——“大酉山有洞名大酉洞，小酉山在酉溪口，山下有石穴，中有書千卷，舊雲秦人避地隱學於此。”

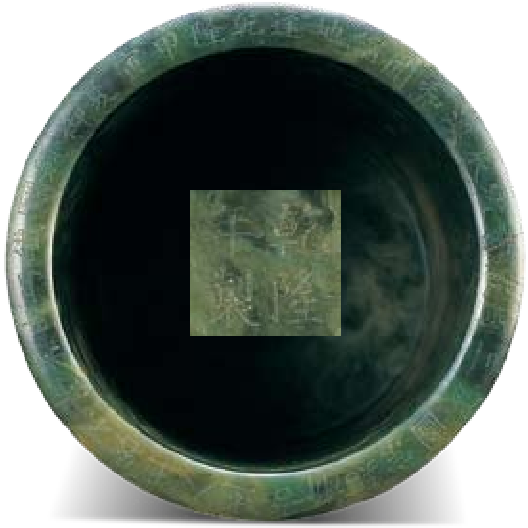
此次本公司海外徵集到的《石室藏書》碧玉筆筒，除了源流清楚以外，尺寸也比以下提及的那3件略高，最難得的是除了口沿有御題詩款以外，底部還有“乾隆年製”四字款。據查，有口沿御題詩款，又有底款之碧玉筆筒，在兩大故宮及世界各地博物館或私人收藏者中，本拍品是唯一的一件。從此筆筒在底部又加款來判斷，此筆筒在當初是多么受到乾隆皇帝的厚愛與看重(因此類珍貴玉材從造辦處檔案中可了解，當初都由乾隆皇帝親自監工製作，并示意是否落款)。

比較：

1．臺北故宮也收藏一件尺寸高16公分、口徑12.50公分，同樣有《石室藏書》御題詩在口沿的碧玉筆筒，但底無落款。

2．另一件也是(無款、無御題詩)尺寸高14.80公分、口徑14.10公分的一件碧玉筆筒，也於英國Woolley & Wallis拍賣公司2009年5月21日編號386，主題“高士圖”，成交價英鎊569,940，等於約人民幣600萬成交。

3．另外類似的筆筒(無款、無御題詩)尺寸高16公分、口徑15.20公分的一件碧玉筆筒，於英國佳士得2009年5月13日編號54，主題“萬國來朝”，最後以英鎊961,300，等於人民幣約1200萬成交。







2089

清乾隆 · 禦題《觀梅覔句圖》白玉大山子

來源：歐洲某軍人家族舊藏

此件拍品出自歐洲，由某軍人家族秘藏一個多世紀之久。2007年10月9日同是由此家族舊藏的一件白玉“松樹圖”筆筒現身香港蘇富比拍場(編號1334)，最終以1880萬港幣高價成交。觀此兩件藏品，分別以在中國人心中最爲清雅高潔的松、梅作主題，可見當時收藏此物者不但深曉中國之歷史和文化，而且藝術欣賞品味也必極高。

松樹與梅花自古以來都是中國文人雅士的最愛，兩者都代表“高標逸韵”，自古以來松、竹、梅被通稱爲“歲寒三友”，松、竹經霜雪依舊緑葉常青，梅花則耐風寒，因而贏得歷代文人與畫家的喜愛。後來，梅、竹又被配合菊花、蘭花成爲另一組“四君子”主題，何謂“君子”，古人指道德極高的文人，其品格有如梅蘭竹菊一般，四君子中又以“梅”爲首。中國人賞梅、愛梅成癡的歷史，真正進入高峰期是在宋朝，在千花百卉中宋人獨鍾情於梅花，這和宋文化沉潛内斂有直接關系，因晚唐五代以來知識階層飽受戰亂摧殘，一直到宋朝開國之初才又漸受重視，這些知識分子深諳深思緒密明白守成之理，又理智而深沉，因而含蓄與内斂也就成了宋代文化的標准。

而梅花高節的風姿正符合這樣的氣質，因梅花具有“不逐衆花開”的自然現象，宋人因而欣賞它遺世獨立的風骨與節操，以至宋朝大文學家“朱熹”曾寫下“故山風雪深寒夜，只有梅花獨自香”的詩贊美其耐凌霜厲雪的特性，導致在宋人眼中梅花就成了君子之象徵，有人甚至發出“幾生修得到梅花？”的感嘆。就因爲梅花在宋朝是受到人們如此重視，而吸引了許多詩人及畫家攻其題材，例如此件即將拍賣的御題《觀梅覔句圖》白玉山子就是依南宋至元初大畫家“錢選”畫作“觀梅覔句圖”畫意雕琢而成，而鎸刻其上的乾隆御題詩也是步錢選題畫詩的原韵而題寫的。

乾隆年間，此畫曾被編選進《石渠寶笈》中，據其卷三十三記載：“元錢選觀梅覔句圖一卷，貯御書房……款題云粲粲梅花冰玉姿，一童一鶴鎮相隨。月香水影驚人句，正是沉吟入思時。……”乾隆依錢選詩之韵在畫上題詩：“梅有仙風鶴道姿，一家眷屬得相隨。孤山我亦曾過訪，流水行雲憶昔時。”(《題錢選觀梅覔句圖即用其韵》，載御製詩二集卷四十六，作於乾隆十九年，甲戌年，公元1754年。)但幾經戰亂錢選原畫今已不知流落何方，如今只能憑此《觀梅覔句圖》山子及其上的御題詩去想像錢選所作的那幅畫，也因而更突顯出此件玉器的人文價值與歷史價值。

“玉山子”是在宋朝之後才有的特殊玉品名，因宋朝年間的《宋史・禮樂志》有提到真宗皇帝有一次與群臣觀賞宫廷中御花園的石頭山子，事後造詞作詩以留紀念，後來宋朝玉雕工匠受到啓發而將玉雕如山狀，才開始有所謂的“玉山子”一詞。一般的玉山子是把山水畫琢雕成爲立體圖形，讓人觀山子有如觀詩畫般美妙特殊的感覺。

在清朝這種意境脱俗、使用珍貴大塊玉材所作的山子，更深受乾隆皇帝的喜愛與大力讚揚，内廷偶得大形珍貴玉材，必先以作山子爲優先考量。

此白玉山子高24公分、寬21公分，造型高大厚實、玉質通體純淨、打磨光亮細膩、雕刻嫻熟、布局清新脱俗，山子依玉材形狀琢雕成聳立山峰狀，陡峭的山石凹凸有致，山石布局疏密得當，工匠將玉山子裏邊圖案遠近層次與前後之關系交待的相當清楚，與整體形態配合的天衣無縫、恰到好處。左山上方有蒼松一株，下方有翠竹與草花，左方山澗有急瀑瀉流而下，右山頂雕一山間小亭，二位身著長衫高士閒情雅意樂在其中觀梅怡情……，山子背面雕琢“鶴鹿同春、延年益壽”的典型吉祥圖案。細觀此白玉山子，可謂盡得宋人詩畫之意境，細觀之令人産生一種心曠神怡如入畫中的感覺。經查，已證實此白玉山子是目前爲止在市場上出現的有“明確記録”出自清代宫苑的最大尺寸之玉器，無論是來源、玉質、題材、造形、雕工等均屬一流，是乾隆朝中不可多得的一件意境脱俗之玉器精品。


依馨[illegible]太羹不和醇學學何所圖
綴我屢豐頻
御門日作
[illegible]
[illegible]
[illegible]
憂勤夙日深
讀淮南子
智過萬人謂之英智過千人謂之俊設於林
御製詩二集 卷四十六
[illegible]
[illegible]
[illegible]
無駿
題錢選觀梅覔句圖即用其韻
梅有仙風鶴道姿一家春屬得相隨孤山我
亦曾過訪流水行雲憶昔時
玉槃
林邑品猶重咸陽製太奢[illegible]香欣質樸習字

2089-1



清乾隆　御製白玉松樹紋筆筒 香港蘇富比2007年9月10日編號1334 成交價爲港幣18,800,000。





2089-2



2089-3

朝日壇籩



朝日壇籩　謹按乾隆
十三年
欽定祭器
朝日壇籩編竹為之以
絹飾裏頂及緣皆
髹以漆紅色形制
大小同

先蠶壇簠





2090

2090

清乾隆　天藍釉印花紋爵杯

款識：“大清乾隆年製”款

瓷爵作爲宮廷用器在宋代已經開始，目前所見瓷爵實物最早爲元代，在明清祭祀禮製當中更賦予重要的涵義，例如明洪武元年規定祭祀太廟需用“瓷爵十六”，明初多重白瓷爵，嘉靖時期霽藍釉瓷爵廣爲流行，存世實物較爲豐富。清乾隆以後，瓷爵既充當祭祀神器，同時又是爲清玩摹古之物。檢視乾隆早期清宮檔案，多次提及瓷爵的燒造情況。如乾隆八年禦窑廠奉旨燒造“洋彩黃地錦上添花江山一統爵盤二件，洋彩紅地錦上添花江山一統爵盤二件，青花白地江山一統爵盤二件”，後來乾隆十八年正月二十日唐英燒好的“天神壇祭器一案、地祗壇祭器七案并備用祭器”送至宮中，其中天神壇一案，有白瓷爵十二支；地祗壇十案，有白瓷爵八十四支。可知，前者燒造是爲清玩摹古之物，品類豐富，後者則是祭祀禮器，以白瓷爲主。

本品形製仿商周青銅爵，别致古雅，敞口深腹，杯口左右兩側中心處立兩柱，下承三個高撇足。爵身模印青銅器上的瑞獸紋飾，清晰樸拙，上飾天藍釉，其色淡雅恬静，其質瑩潤光滑。以其品格而論，應該屬於乾隆皇帝的清玩摹古之物。滿斟此爵，以品酒香，以賞瓷美，不亦樂乎?

Qianlong Period, Qing Dynasty

A SKY-BLUE GLAZED CUP, JUE

Qianlong Six-Character Mark

H 17.8 cm.

RMB: 600,000 — 800,000



《懷抱古今——乾隆皇帝文化生活藝術》圖11.7 清中期 白瓷爵



茶葉末釉原名爲廠官釉，系雍正朝督陶官唐英借鑒古代北方窑場産品燒製出的重要色釉之一，《陶成紀事碑》記載“一仿廠官釉，有鱔魚黄、蛇皮緑、黄斑點三種”。乾隆早期禦窑廠對其燒造甚盛，最早記載是乾隆二年十月承命燒造“廠官釉收小雙耳瓶”，而乾隆三年六月是檔案記載規模最大的一次燒造，器形多達八種，均是造型頗爲雄偉的瓶和尊，例如“廠官釉四方雙管杏元瓶”、“廠官釉三陽尊”、“廠官釉放大腰圓天禄尊”

依據清宫檔案與傳世實物對照，本品應爲乾隆三年六月禦窑廠奉旨摹製燒造的“廠官釉放大腰圓天禄尊”之一，其形扁圓符合“腰圓”之意，其原型爲西周盛酒容器即爲清宫所稱的“天禄尊”，天禄乃美酒也。縱觀乾隆一朝茶葉末釉禦瓷的燒造，器形較之其他仿古色釉爲少，檔案記載數種造型今皆可與實物對應。本品之形製、品質誠爲乾隆同類之翹首。并配有紫檀嵌銀絲座。

清代前期，工藝品創作繼承晚明復古精神，摹古、習古之風盛行，伴隨國力日隆，國君推崇提倡，造辦處所轄各種器皿作坊及景德鎮禦窑廠紛紛將古代青銅禮器原型，作爲器形的藍本，瓷、玉、銅、琺琅、漆、竹木、牙角等等工藝品種，均有臨古銅器的佳作，此件清乾隆茶葉末釉龍耳壺爲禦製以瓷仿銅的具有“禮器”性質的大型宫廷陳設瓷，爲17世紀仿古風中古銅器型瓷器中的典型作品。原形類似宋·王黼等著《博古圖録考證》中著録的“周高克尊”。其形製特征爲仿周和仿漢雙耳圓壺、雙耳圓尊，稍作變化，成爲清早期臨古兼有時特征的佳作。本品爲仿西周後期盛酒銅壺的形製，造型莊重古雅，頸飾對稱雙犧耳，腹部飾凸起的革帶方框紋，通體施茶葉末釉，厚潤静穆，品視之，愈覺韵味醇厚，怡人心扉，經久不絶，是爲仿古雋品。

世人皆知，乾隆好崇古，他所做的一系列仿古瓷器，均體現了他對周禮、古代禮製的向往，作爲帝王，他希冀通過傳統儒家的禮來治理其疆域，將自己視爲古代賢王，以禮治國。

仿古，顧名思義是指摹仿古代的事物，這裏主要指摹仿古代藝術品的形式。仿古之風始於宋代，當時的文人熱衷於通過古器物考證古代的典章製度且以好古來增添文房清趣，因而興起了使用銅、瓷、玉等材質仿製古代器物的風氣。這種好古的傳統發展到五百多年後的清代乾隆時期更是盛極一時。乾隆皇帝自幼接受漢族傳統文化教育，以儒家思想治理天下并真心地熱愛古代文化，具有濃厚的慕古之情。當時國力强盛，文化事業特别是金石學的研究有很大發展，安定的社會環境給手工業生産水平的進步提供了基本保障，所有這些都爲乾隆朝仿古之風的勁吹製造了條件。清宫中收藏了大量的商周青銅禮器、宋代至明代的瓷器、古代的玉器等古物，因而乾隆皇帝的鑒賞力和品味情趣得以提升并在仿古方面有所參照。皇宫裏龐大的手工製造機構匯集了全國最優秀的工匠，可以製作玉器、琺琅、竹雕、銅器等各種工藝品；而京城以外如景德鎮、揚州、蘇州等地也據自己所長爲皇家製作物品。品質優良、工藝精湛的仿古器就這樣在皇帝的授意和親自指點下誕生了。這些器物許多造型端莊規整，圖案紋飾豐富多彩，在追尋着前朝的古風古韵的同時，又能大膽創新，成爲乾隆一朝留給後世的重要文化遺産。

清乾隆朝仿古之風盛行，對古風的青睐確實是這一時期宫廷工藝的突出特點，但仿古决非始於此時，宋代文人即開始好古，明中葉以後蔚成風氣，清乾隆時期只是集其大成而已。其實，對於古代的追慕早就根植於傳統中國文化的基因中了，不論是儒家所宣揚的西周禮製的中和之美，還是道家所傾心的遠古太樸之道，認爲今不如昔的退化的歷史觀深刻地影響着國人的觀念意識。而對於有着悠久歷史的文明國家而言，類似情況并非絶無僅有，古代希臘人也認爲歷史從黄金時代、白銀時代向黑鐵時代不斷地倒退演化。而美國學者李維甚至説：“所有西方的文化，都縈繞於對先前黄金時代的回憶”。

乾隆時期宫廷仿古是工藝史仿古傳統纍積的結果，有其内部發展的邏輯合理性，但仿古風格能够在此時成爲工藝生産的主流，并取得前所未有的成就，還有着深刻的外部因素的推動，概而言之，大致有三：

一是整個社會的風尚都傾向於復古，對於仿古工藝的盛行起了决定性作用。當時古代的事物成爲國人心目中敬畏和崇拜的對象，深入地影響着人們的生活，直到這一時期，甚至還有很多人相信“古銅器多能闢祟，人家宜蓄之”。另外，乾隆時期知識階層興起了一種以文字訓詁爲核心、全面清理古代文獻與文化的考據學風潮。考據學對古代文化的態度影響了世風，進而啓發了工藝仿古。

二是政治原因。滿族本爲少數民族，文化積纍薄弱，爲了更好地鞏固統治，清朝統治者一方面采取文化彈壓的手段，屢興文字獄，使文人士大夫不敢妄言當代政治是非和社會現實問題，轉而皓首窮經，將聰明才智用於古代文化的整理；另一方面統治者則有意識地把自己塑造成以漢民族爲主體的整個文化傳統的代表者，有“正朔”的合法繼承性，并且通過國家名義組織研究和總結古代文化的工程，以宣揚“文治”的功業。最突出的例子莫過於康熙與乾隆時期分别編纂的《古今圖書集成》與《四庫全書》。因此國家的政策和導向促進了仿古之風的盛行。

三是統治者個人喜好的影響。高宗少年時所受的教育是以理想的帝王模式爲基礎的，其學習内容以正統的儒家經典、歷史典籍爲主。他熟讀《詩》、《書》、《四子》，對《易》、《春秋》、《戴氏禮》、宋儒性理哲學都有心得，并旁及《通鑒綱目》、《史》、《漢》、八家之文等。在此過程中，他由衷地被中原高度發達的文明所濡染，真心地熱愛和推行古代文化，在帝王的角色之外，極爲自覺地選擇了文人的角色，并以文人的標准要求自己。考據學影響了高宗，他曾經親自撰寫《五瑞五器説》、《圭瑁説》等考證文章，組織編寫了《西清古鑒》、《寧壽鑒古》、《西清續鑒》等著録内府所藏古代銅器的著作，爲宫廷工藝仿古提供了最適宜的模板。因此，當朝天子的喜好促進了仿古之風的盛行。



《清宫包裝圖典》第22頁 戰國青銅繩絡紋獸面銜環壺

乾隆朝的仿古範圍十分寬泛，僅以工藝品爲例，既包括仿商周鼎彝，仿秦石鼓，仿漢博山爐、蠶紋壁，也包括仿汝、哥等宋代名窑瓷器，甚至還仿明永樂、宣德青花，仿成化鬥彩瓷等，歷代名品都是仿古的對象。不過，其中最核心的部分則是對商周特别是西周青銅禮器的仿製。在各種工藝類别中都能找到青銅器的典型形製，如鼎、爵、尊、簋等以及青銅器的典型紋飾，如獸面紋、夔紋、回紋等經轉化後所形成的構圖元素，這與高宗的倡導不無關系。由於青銅禮器作爲正統思想中理想的禮樂製度的集中體現，是古典美學的凝聚，故而成功地仿製這類器物，未嘗不是高宗重現聖王時代的一種自矜，同時也是對他心目中宫廷工藝典範的一種探索。

類似的雙耳仿古銅器造型尊，清朝初期多用於大型裝飾瓷器，見青花、青釉、白釉、茶葉末釉等品種的瓷器。有：藏於故宫博物院的“清·康熙 天藍釉螭耳尊”，見《中國美術全集工藝美術編·陶瓷(下)》第136頁；藏於故宫博物院的“清·乾隆 仿古銅彩犧耳尊”，見於《中國美術全集 工藝美術編·陶瓷(下)》第209頁；還有爲數不少的鳩耳尊器物，茶葉末釉作品參閲2006年4月香港蘇富比1523號拍品，天藍釉作品參閲香港中文大學文物館出版的《五色瓊霞—竹月堂藏元明清一道釉瓷器》第142頁，底74號作品，另參閲：臺北國立故宫博物院2003年出版《古色—十六至十八世紀藝術的仿古風》第194頁，Ⅲ(仿古與創新)-63“清 雍正時期 青瓷拱花天禄瓶”；青花鳩耳尊參閲《故宫博物院藏文物珍品大系—青花釉裏紅．下》第150頁，圖136，清宫舊藏“清乾隆 青花纏枝花卉紋鳩耳尊”；第109頁，圖95，清宫舊藏“清雍正青花纏枝蓮紋鳩耳尊”；上海文化出版社出版，南京博物院編著，《宫廷珍藏—中國清代官窑瓷器》第234頁，原清宫舊藏的“清乾隆青花纏枝花卉紋鳩耳鹿頭尊”；白釉鳩耳尊參閲《望星樓藏瓷—清代康雍乾官窑瓷器》第180頁，圖66，“清乾隆白釉刻花鳩耳尊”。



香港蘇富比2007.4.8 Lot727
清乾隆 茶葉末釉雙龍耳漢壺尊
成交價：480萬港幣



《故宫博物院藏文物珍品大系——顔色釉》圖247
清乾隆 廠官釉犧耳尊

2091
清乾隆　茶葉末釉雙龍耳漢壺尊
款識：“大清乾隆年製”款

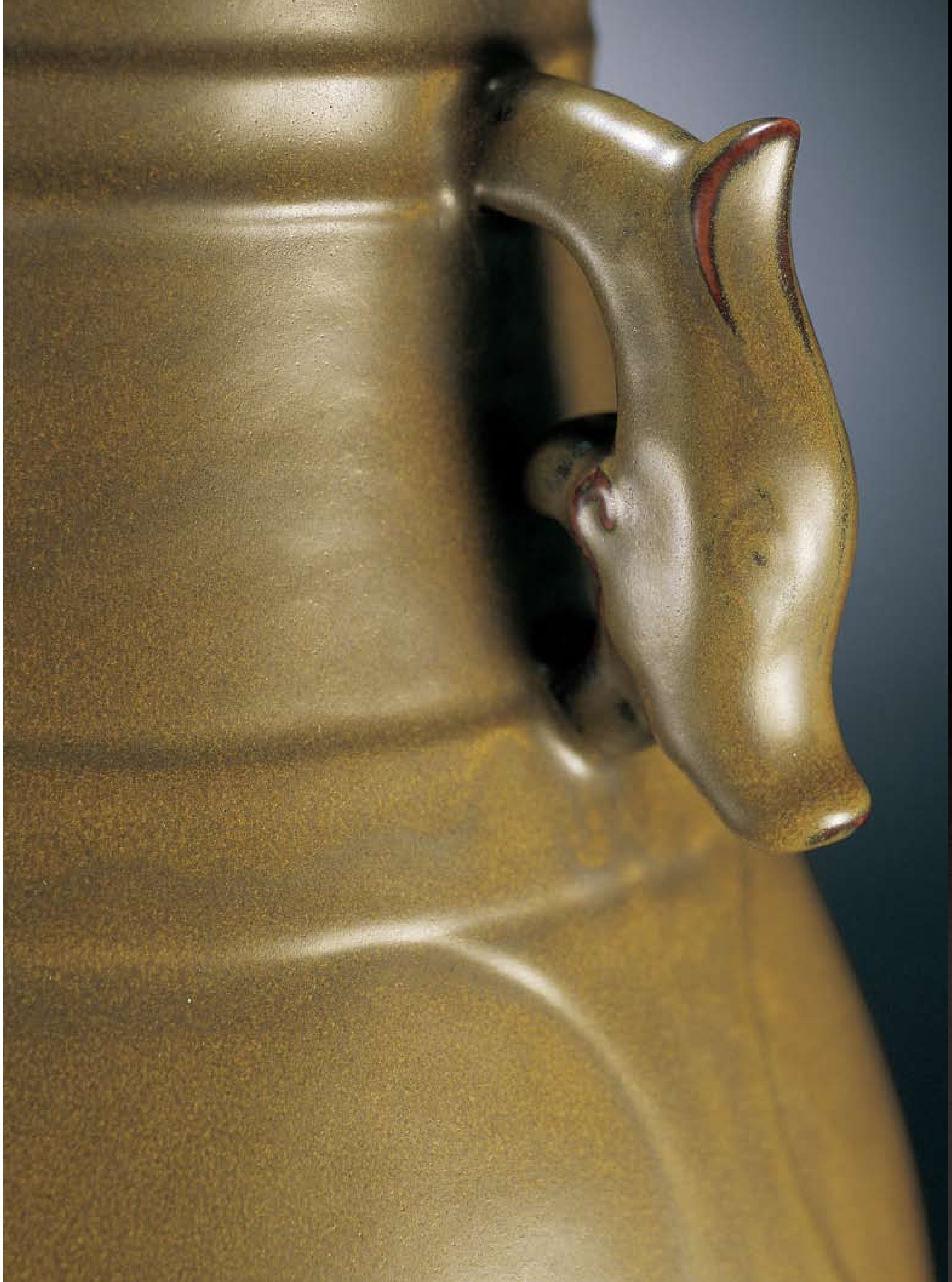
Qianlong Period, Qing Dynasty
A FINE TEADUST GLAZED VASE
WITH TWO HANDLES
Qianlong Six-Character Mark
H 51.4 cm.
RMB: 3,000,000 — 4,000,000





2091(mark)





“道之爲物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象，
恍兮惚兮，其中有物。”

——《老子·二十一章》

“忽聞海上有仙山，山在虛無縹緲間。”

——白居易《長恨歌》



2092
靈璧石山子

A LINGBI STONE
RMB: 150,000 — 200,000



2093

明　銅老子騎牛出關大擺件

老子騎青牛過函穀關是中國古老的傳説，也是道教故事中成仙的典例。老子，是中國古代哲學家、思想家和道家學派的創始人，一生最大成就是開創了道家學派，并爲後人留下了一部五千余言的《道德經》。據司馬遷《史記》記載：老子姓李，名耳，字聃，因而人稱老聃，曾做過周王室管理藏書的史官，後來隱居不仕，騎青牛西出函穀關後“莫知其所終”。而關於老子西走的故事，後世傳説中説得更是神乎其神。劉向《列仙傳》記老子出關：“後周德衰，乃乘青牛車去。入大秦，過西關。關令尹喜待而迎之，知真人也。乃强使著書，作《道德經》上下二卷”(清文淵閣《四庫全書》本)。南朝宋人裴駰《史記》“集解”引《列仙傳》：“關令尹喜者，周大夫也。善内學星宿，服精華，隱德行仁，時人莫知。老子西游，喜先見其氣，知真人當過，候物色而迹之，果得老子。老子亦知其奇，爲著書。與老子俱之流沙之西，服臣勝實，莫知其所終。亦著書九篇，名《關令子》”。司馬貞“索隱”引《列仙傳》則曰：“老子西游，關令尹喜望見有紫氣浮關，而老子果乘青牛而過也”。老子乘青牛出關説的影響很大。在後人心目中，老子是一位大耳下垂、須發皆白，但精神爽朗，神態安詳，乘青牛而隱逸的老者。畫師們的《老子出關圖》上那位老成持重、飄逸達觀的得道老者也多是這副形象。

此擺件爲銅質，光澤、有質感，牛上斜坐的老子和隨同携鈴的牧童均可拆卸，且做工十分精巧。老子着卷雲紋飾邊的袍子，抄手斜坐於牛背之上，面容安詳可親，面須、發絲隨風飄舞，極富運動感的綫條使其栩栩如生，對目視之，似覺他在衝你微笑。銅牛引頸向前，作前進狀，以寫實的表現手法塑造。整體觀之，頭、頸、背呈流綫型，絲毫未見生硬之處，是明代工藝品中表現牛造型的佳作。與其他同類題材作品相較，此擺件獨特之處在於還塑造了一個牧童的形象，緊隨老子之後，身背草帽、手執摇鈴，并回首張望。其衣紋刻畫同樣具有流動感，以衣擺隨風飄舞表現其行進狀態；回首張望，使其造型免於落入生硬死板之流。老子、牛、牧童三者的組合、安排恰到好處，構成一幅生動的老子出關景象，且據目前所見的同類題材擺件中，如此大體量者，實屬罕見，是明代不可多得的佳作。

老子出關一直被人們津津樂道地傳説着，演繹着。老子出關中的“紫氣東來”也成了中國文化中的一個基因，帝王之家將“紫氣”當作吉祥、祥瑞，生子時若紫氣滿室，古人認爲此子必定大有出息。老百姓之家也把“紫氣”當作吉祥的象征。有趣的是老子騎坐的“青牛”也成了道教文化中的一個著名的意象，青牛後來成了神仙道士的坐騎了。到後來，“青牛”也成了老子的代名詞了，老子又被稱爲“青牛師”、“青牛翁”等。

可是老子乘青牛出關的説法却不見於《史記》。乘青牛之説，顯然是秦漢神仙家的附會，不僅見於《列仙傳》，還見於《太平禦覽》卷六六一所引《三一經》，雲：“及老子度關，喜先誡官吏曰：‘若有翁乘青牛薄板車者，勿聽過，止以白之。’……”

既是神仙家的附會，當有神仙家附會的道理。牛、馬都是當時用於牽車的牲畜，神仙家爲什么要説老子乘牛車而不是乘馬車出關呢？其中不無寓意。牛是一種性情温和、柔順服從的動物，且有忍辱負重、堅韌不撥的特點。《易傳》曰：“天行健，君子以自强不息”，“地勢坤，君子以厚德載物。”這是干、坤兩卦所體現的精神，也是我們中華民族的精神。漢代人以馬來比喻干卦，以牛來比喻坤卦，他們以馬和牛的品格來表達干健、坤順的特點。馬所代表的干卦所生發的“天行健，君子以自强不息”的精神，合乎孜孜不倦地入世進取的儒家的特點。牛所代表的坤卦所生發的“地勢坤，君子以厚德載物”的精神，則合乎道家創始人老子的思想主旨。所以後世附會者編造老子乘牛的神話，應該説是“用心良苦”，有其深意的。

老子爲何乘青牛，而不乘黄牛、黑牛、白牛或其它什么顔色的牛？我們還是順着神仙家的思路去解讀。這或許是古代神仙家或占星家的五星占有關。在太陽系中，繞日公轉的較大的行星，除地球外，尚有水星、金星、火星、木星、土星。古人將五星分别看作是五行的精靈或五帝之子。五帝即青學、白帝、赤帝、黑帝、黄帝。“天有五帝，五星爲之使。”(《唐開元占經》卷十八引《春秋緯》)“五星者，天之五佐。”(《史記·天官書》)“五星者，五行之精也，五帝之子，天之使者，行於列舍，以司無道之國。”(《唐開元占經》卷十八引《荆州占》)“列舍”指二十八星宿。五星還被用來分别象征五方、五帝、五事等神靈和事物。其中，木星(亦稱歲星)是東方青帝的使者。“青”，主春，木德，代表了東方。老子自周入秦，向西而行，來自東方，後世人稱“東方聖人”，用青色正可取其象征東方之意。這樣一來，“青牛”象征着一位來自東方文明地區的文化使者，帶着他的崇尚陰柔之德的智慧，隱向尚未開化的西方。這與後世的另一種附會“老子化胡説”倒很是是益彰。

Ming Dynasty

A FINE BRONZE FIGURE OF LAOZI

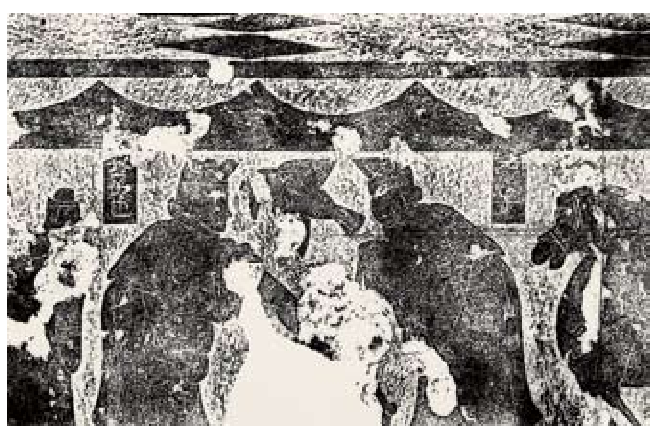
H 54 cm.

RMB: 300,000 — 500,000



2093(局部)





漢代　嘉祥武氏墓群《孔子見老子》畫像石拓本





2094

清乾隆　緙絲八仙道袍

緙絲與刺綉一樣，是兩種高級的絲織工藝，遠在宋代即已分化爲偏重實用和偏重欣賞的兩大類別。宋代緙絲技巧已非常高超，以定州所産最爲著名。莊綽《鷄肋篇》雲：“定州織刻絲，不用大機，以熟色絲經於木棦上，隨所欲作花草禽獸狀，以小梭織緯時，先留其處，方以雜色綫綴於經緯之上，合以成文，若不相連。承空視之，如雕鏤之象，故名‘刻絲’。如婦人一衣，終歲可就。雖作百花，使不相類亦可，蓋緯綫非通梭所織也。”

發展到明清，不但其實用性日益繁艷多彩，而且更爲突出的現象是其欣賞性愈加繪畫性。入清以後，采用廣幅手織機已成爲緙絲業的普遍現象，從而能够依照書畫天地原幅由上而下縱織，較之由下而上的傳統製造方法更爲合理。乾隆之際緙絲一度極爲風行，宫廷裝飾皆以緙絲爲之。風格則由絢爛趨向嫻雅，手法細膩，色彩精麗，技法上更擴大了合色綫的應用。

此件清 · 乾隆緙絲八仙道袍依照傳統款式和色彩，袖長隨身，以玄色爲底飾金絲彩綫織造而成，設色古雅、圖樣豐富，寓意福壽吉祥。

正面衣襟處飾有以海屋、松石、蝙蝠、靈芝、花卉等環繞的龍虎二神獸，造型靈動、頗有生機。下擺對稱綉有二展翅欲飛的仙鶴，兩袖以八卦紋、雜寶紋、蝠紋交織組合裝飾，爲典型的吉祥紋樣。

背面裝飾極其豐富，花紋圖案繁而不雜，仍然以中國典型的中心對稱方式構圖，中間爲雙龍托一七層寶塔，成三角形，四周環繞飾以金圓點，并將五岳的符號及“壽”字裝飾其間。其中，五岳是中國五大名山的總稱，是傳説中群神所居。古代帝王尊五岳爲王、爲神，多前往祭祀。道教亦視五岳爲神。并與五行、五方、五色、四季等聯系在一起，而每岳皆有岳神率仙官、玉女治理其他，對它極爲信奉、尊崇。上述從左到右依次爲：北岳恒山、南岳衡山、中岳嵩山、東岳泰山、西岳華山。

背面圖案近領口處，有兩圓圈，内各繪以月精玉兔和日精金烏，他們與下擺處的“海屋添籌”及飛舞的仙鶴構成統一的圖像系統，表現仙鶴掀籌飛向海上瑶臺爲西王母祝壽。而“海屋添籌”作爲一典故，不僅常見於服飾裝飾紋樣中，也常見於瓷器等工藝品的裝飾圖紋中，舊時用於表達祝人長壽的美好願望。

其中，“海屋”爲寓言中堆存記録滄桑變化籌碼的房間；“籌”即籌碼。這個典故出自於宋 · 蘇軾的《東坡志林•三老語》卷二中：嘗有三老人相遇，或問之年。一人曰：“吾年不可記，但憶少年時與盤古有舊”。一人曰：“海水變桑田時，吾輒下一籌，爾來吾籌已滿十間屋”。一人曰：“吾所食蟠桃，弃其核於昆侖山下，今已與昆侖齊矣”。意思是：曾經有三位老人相遇，有人問他們的年齡。一人説：“我的年齡已記不清了，只是記得少年時候和(開天闢地的)盤古有交情”。又一人説：“當海水變成桑田時，我就放一個籌碼來記録一次，到現在我的籌碼已經滿十間屋子了”。另一人説：“我吃的蟠桃，都把桃核扔在昆侖山下，現在已經和昆侖山一樣高了”。

有趣的是，在海屋添籌圖樣中，卍字紋與蝠紋摻於濤濤海浪之間，“卍”雖本是一種原始符號，起源於亞洲中部和東部新時期時代的彩陶文化時期，可能與原始宗教薩滿教有關，因後世佛教取其符號代表“輪回”，爲釋迦牟尼三十二相之一。梵文名室利靺蹉洛刹曩，意爲“胸部的吉祥標志”，古時譯爲“吉祥海雲相”。唐武則天長壽二年定讀此符爲“萬”，從此ɑ便識爲萬字。後在明朝末期及清代時期的工藝品裝飾中流行起來，其ɑ字的四端可作四方連續展開，形成卍字錦紋，連綿不斷，俗稱“萬不斷”或“萬字不到頭”，以寓長久不斷之意。將佛教禪宗圖紋融入道教圖案系統之中，表現了其特殊的時代性，該道袍在研究清代宗教中具有其特殊價值。

而在雙龍托塔圖的外圍，又繪有典型的宗教紋樣八仙紋，并在間隙中再飾以暗八仙紋，展現出整個道袍裝飾的濃厚道教色彩。八仙是指8位傳説中的道教神仙，即漢鐘離、吕洞賓、李鐵拐、曹國舅、藍采和、張果老、韓湘子、何仙姑，習稱八仙紋或八仙圖。這種題材盛行於明代中期、尤以嘉靖、萬歷兩朝爲甚，清代沿襲該習俗，在工藝品上亦多以此紋爲裝飾。因帝王和上層社會倡行道教，所以八仙紋流行於宫廷與民間，有“八仙過海”、“八仙祝壽”、“八仙捧壽”等圖樣。直至清康熙朝八仙紋亦很盛行，并開始流行暗八仙紋，即由八仙紋派生而來，以道教中八仙各自的持物代表各位神仙，而不出現人物。暗八仙以扇子代表漢鐘離、以寶劍代表吕洞賓、以葫蘆河拐杖代表李鐵拐、以陰陽板代表曹國舅、以花籃代表藍采和、以漁鼓(或道情筒和拂塵)代表張果老、以笛子代表韓湘子、以荷花或笊籬代表何仙姑。暗八仙的紋樣裝飾從清康熙朝始盛，并流行於整個清代。

Qianlong Period, Qing Dynasty

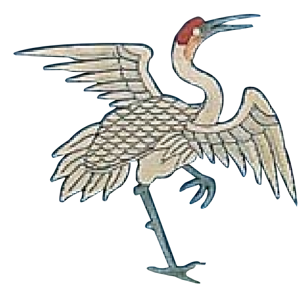
A VERY RARE KESI "EIGHT TREASURES" ROBE

L 175.5 cm.

RMB: 350,000 — 550,000









2094-2

2095
明　絹本彩繪道教天尊像

Ming Dynasty
A PORTRAIT OF A DAOISM IMMORTAL PAINTED ON SILK
RMB: 250,000-350,000





2096

元　龍泉窑貼塑八仙人物梅瓶

元代所燒瓷器，多爲大型器，精巧之器頗罕，而此件元龍泉窑青釉鐵斑露胎模印加金八仙過海圖八角梅瓶無論從器型、釉色、紋飾、亦或獨特的露胎工藝上講，均屬罕見，堪稱元代龍泉窑之珍品。尤其值得注意的是，梅瓶作爲一種實用與賞玩高度結合的器型，在元代龍泉窑中已爲鮮見，更何况此拍品瓶身以八片瓷胎貼塑成型，燒造工藝遠較拉坯製作狡雜許多，加之以模印加金工藝裝飾，且富含道教色彩，使其更爲珍罕，成爲今人研究元代瓷器的重要實物資料之一。

今查海内外公私著録，除此件拍品外，類似的露胎模印八仙過海圖八角梅瓶共有兩件，一件在北京故宫博物院(參見附圖及《中國文物精華大辭典·陶瓷卷》頁356，圖626)，一件藏於日本東京國立博物館(參見Illustrated Catalogue of Tokyo National Museum. Chinese Ceramics，vol. II，23)，而在對這兩件藏品的描述中，均未見加金工藝之介紹。

經與北京故宫博物院藏品比較，二者工藝并不完全相同，拍品的外頸部以竹刀劃出菊瓣形，故宫藏品的頸部則爲平素且在頸底飾以褐彩。更值得注意的是，兩件梅瓶肩部的八卦紋與腹部的八仙紋飾組合并不固定，顯示出其製作的隨機性，并使每件作品互不相同，凸現出藝術品的獨特性、唯一性。

觀此梅瓶，瓶身肩部模印如意雲頭八卦紋，肩角飾鐵斑，瓶腹露胎開光八組，開光内高浮雕模印八仙紋，衆仙脚踏仙物浮於海上，人物造型生動，紋飾清晰，尤其殘留的加金裝飾，極爲少見。瓶頸部模印八組折枝花卉。全器所施青釉釉質濃厚，爲少見的元代龍泉窑精品佳作，加之流傳有緒，更顯珍貴。且青釉上飾以褐色鐵斑的裝飾技法，在東晋時期即已流行在産於浙江地區的越窑瓷器上。自南朝以後中斷八百多年，又被元代的龍泉窑恢復并發展下來，可謂不易。瓶口與頸部刻劃菊瓣形狀，口内以四條鐵斑點，於寧静的青釉上製造了流動的感覺，極具美學觀賞價值，給人以美的宴饗。

瓶身裝飾内容富含道教色彩，肩部以如意雲頭環繞的八卦紋，按順時針分别爲：乾、坎、震、艮、兑、離、坤、巽。而八卦是我國古代的一套有象征意義的符號：用“一”代表陽，用“-”代表陰，用三個這樣的符號，組成八種形式，叫做八卦。每一卦形代表一定的事物：乾代表天，坤代表地，坎代表水，離代表火，震代表雷，艮代表山，巽代表風，兑代表沼澤。八卦之間互相搭配又可得到六十四卦，用來象征各種自然現象和人事現象，這在《易經》之中有詳細的論述。相傳八卦是伏羲所造，後來用於占卜，坊間亦用漢字“三求平未，門非半米”來記八卦符號。道教作爲中國固有的一種宗教，它的主要教義起源於道家思想，并崇尚利用太極八卦來探索解釋一切事物。

而瓶身露胎模印加金八仙過海圖，更是典型的道教題材，多見於古代工藝品裝飾中，爲常見的表現題材之一。瓶身所飾的八仙圖爲元代早期道教興盛之反映。金元之際，在蒙元統治者的扶持下，道教出現興盛局面，形成了北方以全真道爲代表，南方以正一道爲中心的格局。元代統治者對道教十分尊崇，尤以争取利用全真道最爲突出，其龍門派創始人丘處機更被奉爲國師。至元六年(公元1269)，忽必烈詔封全真道所尊東華帝君、鐘離權、吕洞賓、劉海蟾、王重陽五祖爲“真君”，即全真教的北五祖祖師。由是，八仙傳説於此際廣爲流傳開來。

元代八仙傳説的具體文字體現即爲八仙戲劇的盛行，但是八仙的姓名尚不太固定，或無何仙姑、曹國舅、張果老，而有徐神翁、風僧壽、張四郎、元壺子等。而穀子敬《吕洞賓三度城南柳》中所説的八仙是：漢鐘離、鐵拐李、藍采和、張果老、徐神翁、韓湘子、曹國舅、吕洞賓。其中并無現今所知的何仙姑，而多了一個徐神翁。在岳伯川所作的《吕洞賓度鐵拐李岳》、佚名《祝聖壽金母獻蟠桃》、佚名《吕純陽點化度黄龍》中則將徐神翁换成了張四郎。在範子安的《陳季卿誤上竹葉舟》中却有了何仙姑，而少了曹國舅，仍舊由徐神翁來替代。現存八仙題材的元雜劇劇本，除上面列舉的幾種外，尚有馬致遠、李時中等的《邯鄲道省悟黄粱夢》(又名《開壇闡教黄粱夢》)、賈仲名的《鐵拐李度金童玉女》和《吕洞賓桃柳升仙夢》、無名氏的《漢鐘離度脱藍采和》，《吕翁三化邯鄲店》、《瘸李岳詩酒戲江亭》、《降丹樨三聖慶長生》、《衆天仙慶賀長生會》。其中有些八仙題材，還不止一次地被元代不同時期的雜劇家所攝取。比如，馬致遠的《吕洞賓三醉岳陽樓》與穀子敬的《吕洞賓三度城南柳》系同一題材。寫吕洞賓三到岳陽樓度化柳樹精和白梅花精成仙的故事。又如，馬致遠等的《邯鄲道醒悟黄粱夢》與穀子敬的《邯鄲道盧生枕中記》，都取材於唐代沈既濟的《枕中記》。這恰恰證明了八仙傳説在元代社會的普及與流行情况。

此瓶腹部所飾的八仙皆爲男性，與上述元雜劇一致，且皆脚踏各自仙物浮於海上，是八仙過海傳説較早的圖樣實物。雖然今可見到最早描寫“八仙過海”故事的作品是元明之際的《争玉板八仙過海》和吴元泰的《東游記》。尤其是吴元泰總和了有關八仙的民間故事和雜劇、説話爲素材，寫出了通俗小説《八仙出處東游記》，又名《上洞八仙傳》，使八仙群體成員最後確定下來，并一直被後世沿用。但實際上“八仙過海”傳説的流傳，則最早可能在金代院本《八仙會》(參見元·陶宗儀《輟耕録》)時期即已産生，可惜没有傳本。在元代岳伯川所作的《吕洞賓度鐵拐李岳》雜劇中，曾提到“……訪七真游海島，隨八仙赴蓬萊”，可證明八仙過海的傳説在元代流行甚廣。而此瓶的裝飾，恰又從實物方面證明了此傳説在元代影響之深入，流傳之廣泛。


丘處機畫像

此外還需注意的是，八仙過海題材與元代龍泉窑的遠洋外銷有着千絲萬縷的聯系。

龍泉窑是宋代浙江地區以燒製青瓷而聞名的瓷窑，其工藝受越窑影響而産生於北宋時期，南宋時期發展逐漸成熟，燒製出了具有本身特點與風格的産品。進入十三世紀晚期，随着元帝國的擴展，中外商品交往更加發達，龍泉窑青瓷随即進入了空前發展的時期，成爲元代貿易瓷的主要品種之一。元代是浙江歷史上對外貿易港最多的一朝，海外貿易十分繁榮，共設有專職對外貿易的市舶司四處，即慶元(即寧波)、澉浦(今海鹽縣境内)、杭州、温州四港。此外還有乍浦、定海兩港，亦可對外進行商品交往。其中慶元港，主要負責龍泉窑青瓷的輸出。1976年，韓國前羅南道新安海底的元代沉船上，即發現裝運龍泉窑青瓷一萬二千三百多件。由此可見，元代對外青瓷貿易的規模與發達程度。此外，根據元代汪大淵《島夷志略》一書的記載，當時中國瓷器輸出的國家和地區已達五十幾個，分屬今天的日本、菲律賓、印度、越南、馬來西亞、印度尼西亞、泰國、孟加拉和伊朗等國。旺盛的市場需求，必然會帶來商業産品的推陳出新，龍泉窑青瓷也不例外。而“八仙渡海”的特殊寓意又與護佑貨船平安有關。

元代龍泉窑青瓷除了繼承宋代的梅子青、粉青、印花、刻花、劃花等傳統技藝外，還發展了露胎模印和褐彩技法。露胎模印與露胎貼花技法相似，是將主題紋飾模印後貼於器物的裝飾部位，直接入窑燒造。在燒製過程中，露胎部位因胎體内的鐵成分與窑内空氣結合，而呈現出三氧化二鐵的火石紅色，在周圍青釉的襯托下色彩鮮艷，引人注目。另外，露胎處也會因胎體的摩擦系數增加，而便於施以金彩裝飾，達到事半功倍的效果。褐彩裝飾，最早在西晋晚期的越窑上即已出現過。元代龍泉窑繼承和發展了這一技法。它利用含鐵量較高的紫金土作材料，在青釉瓷上點染燒造，燒成後即呈褐斑裝飾。在日本，人們稱這種點染褐彩裝飾的青瓷爲“飛青瓷”。元代龍泉窑利用多種裝飾技法，爲青瓷這一單色釉瓷器品種帶來了多樣化的面貌，而此拍品即爲其例證。

經查此件龍泉窑梅瓶之最早記録，爲英國Montague L. Meyer收藏，并作爲1951年7月10日倫敦蘇富比公司專場圖録封面出現於世人面前，當時編號爲33。1980年4月14日，又經佳士得公司於倫敦拍賣，爲新加坡著名收藏家所得。1996年11月5日，又經香港蘇富比公司——重要中國青瓷和其它陶瓷珍藏專場拍賣，編號621。其間兩經出版。可謂記録顯赫、流傳有緒，極具收藏價值。

Yuan Dynasty

A VERY RARE LONGQUAN VASE,MEI PING

H 20.5 cm.

RMB: 1,800,000 — 2,800,000


《Percival David Foundation of Chinese Art》

Fig35 元 龍泉模印貼金花卉仙人梅瓶




乾
巽
坎
艮
坤
震
離
兌





2097-1

2097
明　黑漆嵌螺鈿仙人故事小几
Ming Dynasty
A FINE MOTHER-OF-PEARL INLAID BLACK LACQUER TABLE
H 36 cm.
RMB: 150,000 — 200,000



2097(mark)



2098

明嘉靖　青花福禄壽大罐

大罐規格壯偉，造型敦厚。唇口，短束頸，豐肩，弧收腹，璧形砂底。外壁用青花描繪松竹梅歲寒三友，發色艷美，形象生動逼真，它們的軀干盤曲纏繞分别成松“壽”、竹“福”和梅“禄”三字，可謂匠心獨用。外底署“大明嘉靖年製”六字二行青花楷書款。該器製作精良。品相佳美，爲難得一見的明嘉靖官窑精品。此器紋飾既有福壽康寧的美好寓意，又獨特地表現了嘉靖時期這個道教王權的藝術與文化。

“福禄壽”及“歲寒三友”，此二題材作爲獨立的紋樣分别多見於瓷器裝飾，但如此拍品將二者融合於一圖，且構思巧妙，文字與圖像相互映襯、合二爲一，實爲罕見。紋飾將竹、梅、松歲寒三友，盤結成福禄壽字樣，其間飾以飛雲、靈芝、怪石紋，釉彩晶瑩，保存完好如初，爲明嘉靖瓷器的名貴品種。此二紋飾，究其深層含義，均體現了明嘉靖時期崇尚道教的時風。

“福禄壽”，爲福禄壽三星，起源於遠古的星辰自然崇拜，是古代工藝品裝飾中常用的表現題材之一。古人按照自己的意願，賦予他們非凡的神性和獨特的人格魅力。由於他們在民間的影響力，封建政府曾借助用於實施王道教化，道教也曾對他們大加推崇，以招徠信衆，擴大自己的聲勢。雖然他們後來失去了高高在上的神威，却也因此獲得自由，走入尋常巷陌，千家萬户，成爲古代民間世俗生活理想的真實寫照。福——寓意五福臨門，禄——寓意高官厚禄，壽——寓意長命百歲。

福禄壽三星高照，人們常用“福如東海，壽比南山”祝願長輩幸福長壽。道教創造了福、禄、壽三星形象，迎合了人們的這一心願，“三星高照”就成了一句吉利語。三星也是許多民間繪畫的題材，常見福星手拿一個“福”字，禄星捧着金元寶，壽星托着壽桃、拄着拐杖。另外還有一種象征畫法，畫上蝙蝠、梅花鹿、壽桃，用它們的諧音來表達福、禄、壽的含義。

而“歲寒三友”，也是瓷器裝飾的典型紋樣之一，多以象征長清不老的松、象征君子之道的竹和象征冰肌玉骨的梅組成表達清高堅貞氣節的松竹梅紋，因這三種植物都以不畏嚴冬著稱，故名歲寒三友，又稱三友圖。歲寒三友題材源於文人畫，文人畫在元代特定的政治與文化背景中產生，采用松竹梅或梅蘭竹菊等植物象征君子德行的風氣，也影響到瓷器及其他工藝品的裝飾。

道教思想體系，在文人畫的發展中發揮了重要的作用。道家、道教美學思想向來有超越外在形式之美，追求內在的道之至美的傳統。《道德經》認爲“大音希聲，大象無形”，這是中國美學注重言外之意、韵外之致的意境論和韵味説的理論基礎。在莊子筆下，得道之人表現出精神人格上的自由瀟灑和純任自然的性情之美，這種靈動飛逸、主觀緣情的美學觀極大地拓展了中國美學的藝術精神、特質和境界，對文人畫有較大影響。而唐末五代以來發展起來的内丹心性學説，融合禪宗與内丹，是道教向老莊精神的復歸，較之於外丹和符篆更具有内向型精神追求性質和文人氣息，以全真道爲代表，在元代發展到興盛。“唯一靈是真”，表現心靈的自由之美和對道的體悟，“重意”正是深習道教的文人畫家們的潛在心理結構。

在歷代帝王中，崇道、崇佛者歷朝均有，然而明代嘉靖皇帝的崇道之舉以及篤信程度，在某些方面甚至超過歷史上信奉佛教和道教最著名的梁武帝和宋徽宗，使那個時代的瓷器具有了鮮明的道教特色。明世宗朱厚ā篤信道教，他一即位就參加各種道教的活動，在他當皇帝的幾十年裏，他把皇宫變成了一個修道的場所和提煉丹藥的實驗室。他給自己起了一個道號叫：“靈霄上清統雷元陽妙一飛玄真君，九天弘教普濟生靈掌陰陽功過大道恩仁紫極仙翁一陽真人，元虚圓應開化伏魔忠孝帝君，太上大羅天仙紫極長生聖智昭靈統元證應玉虚總管五雷大真人，玄都境萬壽帝君”。從傳世嘉靖瓷器看一些器型高大的器物，應該屬於這批祭祀用瓷的範疇，如大龍缸、大罐、大酒壇、大瓶、大羹碗、大盤等。還有一些仿青銅禮器，如爵杯、豆、鼎、壺、爐等。各類瓷器常製成八方、六方、四方、長方、方門形等，例如五彩人物委角方盒、五彩壽字方門杯、八棱形葫蘆瓶、八棱形直口瓶、長方式盒、八棱形盒、四方蓋罐等，這些可能都是做道場或祭祀時的專門器皿。

嘉靖時期不僅瓷器的造型多作成祭器形狀，而且紋飾也多具道教色彩。例如：以道教中的八仙、八卦、雲鶴、蓮花紋、八寶紋、如意紋、市字紋、瓔珞及福禄壽三星等爲紋飾内容。故宫還收藏有兩件青花大盤，盤心繪畫符篆。符篆是道教中道士們施法術的牒文，是道教教法中的重要部分，稱之爲法篆。道教法師們把它説成是太上神真的靈文、九天衆聖的法言。道教篆文在唐代發展到鼎盛階段，僅圖文就有數百種之多，但在瓷器上做裝飾僅見嘉靖一朝。本器將松竹梅自然原型轉化成九叠蜿蜒的“福、禄、壽”字，無疑受到“符箓”篆文的影響，將文字的祝福加以自然神話，以增神秘法力。

再觀此明嘉靖青花福禄壽大罐，將福像、禄像、壽像的祥符圖案内容寄托了時代的面貌和民族的信仰。作爲一種歷史特定的通達民族情感和思想的獨到藝術手法，得以充分完善的表現。實爲此時期官窑精品，極具收藏價值。

來源：名古屋德川家族舊藏

Jiajing Period, Ming Dynasty

A FINE BLUE AND WHITE JAR

H 34 cm.

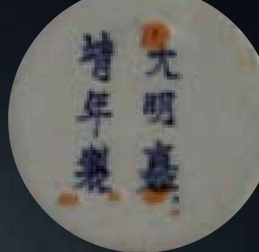
RMB: 1,600,000 — 2,600,000





《物華天寶——南京博物院珍藏》

圖71 明嘉靖 雕漆道符






《故宮博物院藏文物珍品大系——青花釉裏紅(中)》圖209 明萬歷 青花福壽康寧文碗







2099

明　銅雕文昌帝君

文昌帝君爲道教星君。《史記 天官書》所載「鬥魁六星曰文昌君，一日上將，二日次將，三日貴相，四日司命，五日司中，六日司祿。」星經中載：「文昌六星如半月形，在北鬥魁前，其六星各有各名。」

古文記載共有五文昌，一是文昌帝君，二是關聖帝君(文衡帝)，孚佑帝君(呂洞賓)，文魁天子朱熹(朱衣星君)，魁鬥(魁星爺)等合稱五文昌。文昌簡稱文星或稱文曲星，爲星宿中主文運者，如杜甫詩：「北風隨爽氣，南鬥避文星」；有謂文昌「職可文武爵，祿科舉之本」。頭戴文官帽，雙文袖，右袖自然下擺，左手臂倚靠於山形隱幾上，左手持書，書本是翻開的，雙眼凝視有神，帶須(已掉落)，且衣飾流暢，身形適中。筆者常見有德化形式或黃楊木等，但銅製的大尺寸，且工藝水准像此件展品的少見，福建省博物館藏品中得見白瓷與木雕，開臉造型相似，推論此件可能也是南方福建明代晚期產物，以供學文者及進京考子供養之，盼文曲星助一筆之力，以博取最高功名。

此件文昌表面還殘留著色工藝，似用貝殼彩及礦物彩施塗於表面，想像還原的話，應是件多彩的文昌君啊!

Ming Dynasty

A VERY RARE BRONZE FIGURE

H 34.5 cm.

RMB: 200,000 — 300,000



2099

復歸於嬰兒

“專氣致柔，能如嬰兒乎。”

——《老子·十章》

“含德之厚，比於赤子。毒蟲不螫，猛獸不據，攫鳥不搏。骨弱筋柔而握固。未知牝牡之合而朘怒，精之至也。終日號而不嗄，和之至也。”

——《老子·五十五章》

“知其雄，守其雌，爲天下谿。爲天下谿，常德不離，復歸於嬰兒。”

——《老子·二十八章》





2100

明萬曆　青花百子嬰戲龍紋蓋盒

“大明萬曆年製”款

來源：日本藏家舊藏

Wanli Period, Ming Dynasty

A FINE BLUE AND WHITE BOX AND COVER

Wanli Six-Character Mark

D 22 cm.

RMB: 400,000 — 600,000



2100(mark)



《故宮博物院藏文物珍品大系——青花釉裏紅(中)》圖181 明萬歷 青花嬰戲圖蓋盒



2101

清康熙　青花十六子嬰戲龍鳳碗

“大明嘉靖年製”款

十六子圖在瓷器中運用始見於成窑青花大碗之上，爲曠世名品，後嘉靖禦瓷延續燒造。康熙一朝受晚明以來的審美影響，對嘉靖官窑頗爲推崇，無論官民皆好摹仿，本品正是康熙禦窑對嘉靖青花十六子碗的摹古之作。

其形端莊典雅，胎體輕薄堅致，釉面光潔瑩潤，外壁主題紋飾爲十六子嬰戲圖，十六子衣飾不同，神態各异，嬉戲於庭院祥雲、山水欄杆、花草樹木之間，天真爛漫、童趣盎然。繪畫精細入微，神形俱佳，兼取成化、嘉靖二朝筆意，青花一色淡雅别致，饒見成窑遺韵。内壁繪六組團龍團鳳紋，交替裝飾，碗心繪正面立龍圖，繪畫工致而古拙不足，爲康熙朝典型摹古之特征。

康熙後期官窑仿古之作多不落本朝年款，此碗書寫“大明嘉靖年製”楷款，字體規整清秀，與康熙後期禦瓷款式同出一人之手，亦爲禦瓷品格之憑證。除青花之外，相同構圖的康熙禦碗尚見白地五彩和珊瑚紅地五彩二種，皆爲雋品。

Kangxi Period, Qing Dynasty

A FINE BLUE AND WHITE BOWL

D 18 cm.

RMB: 250,000 — 350,000



2101-2





2101-1



2101-3

2102

清雍正　青花九桃八鶴盤

“大清雍正年製”款

Yongzheng Period, Qing Dynasty

A FINE BLUE AND WHITE "PEACH AND CRANE" DISH

Yongzheng Six-Character Mark

D 21.5 cm.

RMB: 500,000 — 800,000

本品外形雋美婉約，胎質輕盈細薄，釉色晶瑩似玉，青花幽静淡雅。外壁以淡描之法繪就通景八鶴圖，八只美鶴翩躚飛翔，姿態各异，矯健靈秀，呼之欲來，寓意“鶴壽萬年”；盤心繪九桃紋，瑞果纍纍，仙芝洞石相隨，寓意“桃實千歲”。其淡描一法，筆觸如絲，細膩靈動，極得淡ɑ雅潔之致，盡展雍正禦瓷纖細柔美之風貌。

與本品紋飾完全配套的青花碗亦見存世，應爲同時所作。同類青花盤僅見藏於兩岸故宮博物院，各藏有一只，而與之相近者尚有鬥彩品種，參見香港蘇富比1990年11月13日“清代官窑瓷器專場”第36號拍品，美國著名收藏家Goldschmidt夫婦舊藏，不同之處是外壁無祥雲，亦見有相配套的碗。

本品爲雍正禦瓷所獨見，頗爲珍罕，素爲藏家所重。許之衡《飲流齋説瓷》記述：“繪桃實九顆連帶枝葉者，謂之九桃。……雍正九桃盤多作鬥彩，又兼外繪團鶴者，亦足珍也。”今日細察，可知前賢之言不虛也。



《故宮博物院藏清代禦窑瓷器》
卷一 下册 第121頁



臺北故宮藏品

盤外壁所飾八鶴，精美靈動，或曲頸、或回首，在雲間飛翔，構成一幅細膩傳神的賀壽祥瑞圖。鶴紋，作爲中國瓷器裝飾的典型紋樣之一，常見於各類工藝品及書畫之中。道家以鶴爲仙禽，喻意長壽，《淮南子•説林訓》記“鶴壽千歲，以報其游”，鶴紋正含延年益壽之意。瓷器裝飾中的鶴紋初見於唐代，越窑青瓷上有刻劃鶴在雲間飛翔的圖案，習稱雲鶴紋。宋代耀州窑青釉瓷器上有雙鶴展翅上下翻飛、群鶴飛舞穿行雲間，以及群鶴與博古相間的圖案，還有罕見的仙人騎鶴紋樣。殷商時代的墓葬中，就有鶴的形象出現在雕塑中。春秋戰國時期的青銅器中，就已出現鶴體造型的禮器。明、清瓷器上多畫丹頂鶴，并將之與壽字相配，組成長壽畫面，還有仙鶴銜籌飛向海上瑶臺祝壽，别稱“海屋添籌”紋。而在道教中，丹頂鶴飄逸的形象已成爲長壽、成仙的象征，多爲神仙坐騎，稱爲道教題材作品中必不可少的元素之。鶴作爲吉祥如意的圖樣，經歷代傳承保留了下來，并愈發精美絶倫、靈動傳神。宋朝道君皇帝趙佶之《瑞鶴圖》表現瑞鶴聚散之仙姿，對此盤的雲鶴紋繪製有着直接的藝術影響。

盤内繪一連枝九桃圖，九桃造型飽滿，討喜可人。其中，三桃相簇位於盤面中央，剩余五桃連枝環繞其外。桃，作爲瑞果，是明清瓷器裝飾紋樣之一。《神農本草》上有“玉桃服之，長生不死”的記載，又有《神异經》雲“東方樹名曰桃，令人益壽”。這些書雖是根據民間的衆説，共識而總結出來的，但真切反映了時人對“桃顯福壽”概念的普遍認可與尊崇。《王貞農書》認爲桃爲“五木之精””，驅邪必自扶正，所以用桃祝壽也就有了祝頌的意思了。在道家道教典故中，“仙桃”極富傳奇性。

相傳戰國孫臏18歲離開家鄉到千裏之外的雲蒙山拜鬼穀子爲師學習兵法。一去就是十二年，那年的五月初五，孫臏猛然想到今天是老母八十歲生日。於是向師傅請假回家看望母親。師傅摘下一顆桃子送給孫臏説“你在外學藝未能報效母恩，我送給你一個桃帶回去給令堂上壽。”孫臏回到家裏，從懷裏捧出師傅送的桃給母親。没想到老母親還没吃完桃，容顔就變年輕了，全家人都非常高興。從此，桃子便有了使人延年益壽、返老還童的功效。

而東方朔偷桃的故事，更是家喻户曉。晋朝張華《博物志》在西王母贈桃給武帝的情節後又寫了東方朔的出現，間接叙述了東方朔偷桃之事：“時東方朔竊從殿南厢朱鳥牖中窺母，母顧之謂帝曰：‘此窺牖小兒，嘗三來盜吾此桃。’帝乃大怪之。由此世人謂東方朔神仙也。”西王母的桃要3000年才結一次果實，而東方朔偷了3次，意味着遇上了3次結桃，可見東方朔壽命之長，所以武帝非常奇怪，世上的人也視東方朔爲長生不死的神仙。由傳説可見東方朔的長壽顯然與西王母的桃密切相關，食此桃便可延年益壽，所以“東方朔偷桃”就成了民間祝壽圖長盛不衰的題材，爲老人祝壽也常挂“東方朔偷桃”圖。

雍正帝是清代帝王中最爲崇奉道教、重視祥瑞符應，并在圓明園中請道士煉丹製藥以求長生的皇帝。在他的早期畫像《胤ɑ朗吟閣圖》中便有他與鹿、鶴等仙禽瑞獸相伴的形象出現，而仙桃、靈芝也是胤ɑ的心頭之好。故此盤充盈着道家“長生無極”的美好寓意，而表現手法又極爲高妙優雅，絲毫不見干嘉以降的喜慶堆砌，在清代禦窑中堪稱獨樹一幟的雋品。











邦瀚斯2008.5.29 Lot572 清雍正 門彩九桃盤一對 成交價：592萬港幣



2102-1



多情寄傲榷陶中

——唐英敬製乾隆六年銘青花供爐解讀

黄清華

唐窑爲中國陶瓷史上一段永不落幕的傳奇，其仿古采今，備諸巧妙，所出瓷器皆爲“泥形土質都成金石之聲，錦地花紋并帶雲霞之色”，技藝之精湛獨步有清一代。《景德鎮陶録》贊曰：“所造俱精瑩純全。又仿肖古名窑諸器，無不媲美；仿各種名釉，無不巧合；萃工呈能，無不盛備；又新製洋紫、珐青、抹銀、彩水墨、洋烏金、珐琅畫法、洋彩烏金、黑地白花、黑地描金、天藍、窑變等釉色。器皿則白壤，而埴體厚薄惟膩，廠窑至此，集大成矣。”

“唐窑”爲雍干之際唐英榷陶珠山所燒造瓷器之概稱，《清史稿·唐英傳》載“英所造者，世稱唐窑”。 唐英，字俊公，自號蝸居老人、陶成居士，關東沈陽人，隸漢軍正白旗，生於清康熙二十一年(1682年)，卒於乾隆二十一年(1756年)。雍正六年奉使景德鎮禦廠，佐理窑務，充駐廠協理官；唐英一生事迹除供奉内廷便與窑務相始終，先後榷陶二十余年之久，爲景德鎮禦廠歷史中督陶時間最長、成績最著者。

唐窑之物可分三類：一爲供禦瓷器，每年由唐英督燒監造上供禦用，其中一些著名品種例如鏤空瓶、轉心瓶、甲子萬年筆筒等，依據清宫檔案的記録，它們均爲唐英親自設計、嘔心瀝血的智慧結晶。一爲唐英自用或饋贈親友之作，多見文房器皿，如筆筒、水盂，喜以詩文、印章入飾，書款唐英齋室名號，常見爲“陶鑄”、“蝸寄居士”等。一爲唐英敬奉廟宇之供器，製作時間目前所見僅爲雍正十二年、乾隆五年、乾隆六年，品類亦只見青花一種。後二者爲唐英私物，但亦燒造於禦窑廠之内，人工、物料與禦器無异，其中一些品格更在禦瓷之上，深深體現唐英個人高雅的藝術素養。以上三者歷年所見以供器數量最罕少，由於銘款紀年明確，是爲研究唐窑歷史不可或缺之標准器物。

唐英敬製青花供器所供奉的神靈有天仙聖母、地藏菩薩、東岳大帝、觀音大士，供奉寺廟主要分布在京城的東面，即是今日朝陽區一帶。當中除了雍正甲寅年燭臺，其余諸器的銘文與年份聯系頗爲規律：乾隆五年爲九行銘文，乾隆六年則爲七行銘文。若成對的供器，則紋飾完全相同，左右一致對稱。存世供器以花觚、燭臺爲主，而作爲五供之首的香爐却不曾發現，其面目一直不爲人所窺知，故唐英敬奉青花五供組合始終得不到復原，是爲中國陶瓷史的一樁憾事。

然而受神靈冥佑所致，雖歷盡近三百年之風霜，唐窑香爐却尚幸存世間，今日重現，至爲欣慰。本品爲乾隆時期五供香爐之經典造型，惟現今所見口沿、三足俱佚，底部尚存三足脱落痕迹。爐身雄碩豐滿，可想當年完美之軀的氣勢頗爲磅礴，通體以青花繪飾，層次豐富，自上而下依次爲如意雲頭紋、卷草花卉紋兩道、纏枝蓮團壽紋、仰蓮瓣紋，其中纏枝蓮花的花心裝飾團壽紋始見於雍正青花禦瓷，乾隆早期禦窑廠繼之，爲雍干之世尊貴青花禦瓷的特有紋飾。觀其青花發色，秾艷而不炫目，筆意蒼雅古樸，以點塗一法繪就，系仿永宣青花水墨暈染般之效果，故紋飾有深淺之别，濃淡相宜，層次宛然。整器釉汁瑩白堅致，與青花相襯，愈臻乎妙境，審其形製、釉色、紋飾、畫工之精美，確爲乾隆朝高檔之五供神器，品質超群，毫不遜色於禦瓷。腹體蓮瓣狀開光内楷書七行銘文爲：

> “養心殿總監造，欽差督理江南淮、宿、海三關，兼管江西陶政、九江關税務，内務府員外郎仍管佐領加五級，沈陽唐英敬製。獻東壩天仙聖母案前永遠供奉。乾隆六年春月穀旦”

銘文中唐英自身官銜多達五個之多，身份顯赫，對此稍作解説介紹。

養心殿總監造：

清宫中養心殿和武英殿均隸屬内府，負責爲皇帝内廷獻造所需器用物品、書籍經卷，下設監造官負責每一門類的督辦工作，再置總監造統率諸位監造官。唐英此時爲“養心殿總監造”即是統領養心殿諸位監造官的負責官員。

欽差督理江南淮、宿、海三關：三關系中央設在地方的税務機構，指淮安關和宿遷關、海州關，是清代國内最重要鈔關，全盛之時年入白銀逾四十萬兩。淮安關在今江蘇淮安市楚州區板閘鎮，宿遷關在今宿遷市，海州關在今連雲港市。宿、海二關爲淮安關之分設機構，故多以淮安關統指三關。

江西陶政：指負責景德鎮珠山禦窑廠禦瓷生産事務。

九江關：系中央駐地方税收機構，舊址在今九江市區，包括分設機構湖口、大孤塘等關，在鄱陽湖一帶。

内務府員外郎：系清代行政部門的高級官員之一，清代官製在正職以下分設郎中、員外郎、主事、委署主事、筆帖式、書吏等員，員外郎屬於高級副職。

前述官銜并非全是現職，在乾隆五、六年供奉此套五供之時，唐英已不出任江南淮宿海三關的長官。縱觀乾隆登基以來，唐英出京爲官主要擔任兩個職務：“督陶”和“榷税”，督陶地點始終是珠山禦窑廠，但“榷税”地點前後轉換多地，於此頗有梳理交待之必要。



唐英畫像



2103-1



明萬歷刻本　天仙聖母像

現查見對此有涉及的文獻爲

1. 《清高宗實録》雍正十三年十一月二十三日
“是日總理事務王大臣奉諭旨：年希堯已經革職，其淮關税務，着員外郎唐英前往暫行管，唐英原管製造磁器事務着停止。”
2. 唐英《遵旨呈報歷年動支錢糧及陶務清册折》乾隆六年十一月初七日
“至乾隆元年，奴才欽奉禦旨，停止窑工，管理淮安關。”
3. 唐英《遵旨赴景德鎮窑廠專司陶務折》乾隆四年正月二十三日
“(乾隆三年十二月初八日)奉上諭：……淮安税務即令三保署理，唐英單管宿遷關税務兼燒造瓷器。……(乾隆四年正月二十日)内務府總管海望議奏，宿遷關税務，暫令辦理淮安關税務三保兼理。燒造事務，令唐英專司。”
4. 唐英《奏到景德鎮窑廠日期折》乾隆四年三月初六日
“竊奴才荷蒙皇上隆恩，俯鑒宿關與窑廠相距遥遠，製造不能兼顧，恩允奏請，俾得專司窑務。奴才欽遵諭旨，將淮、宿、海三關事務，於正月二十一日與署淮安兩淮鹽臣三保陸續交代清楚。”
5. 唐英《榷務期届奏請解任折》 乾隆五年二月十五日
“竊奴才於乾隆四年三月内，在窑廠内欽奉硃批：‘有旨，命汝管九江税務，汝即照此奏辦理可也。’奴才……隨於乾隆四年四月二十七日管理九江關務。
(批)奉旨：九江關税務着唐英再管一年，欽此。”

由上可知，唐英在乾隆元年出任淮安三關税務長官，至乾隆四年正月卸任，專門負責珠山窑務，繼而又兼管九江關税務，故銘文的排序有先後之分。他之所以列出以往的職銜應該是爲了凸顯出曾經得到皇恩寵幸的殊榮。

唐英敬獻這批供器至京城諸處寺廟，其動因爲何？前表所示，唐英敬獻供器的時間最早是在雍正十二年五月，最晚則在乾隆五年十月和乾隆六年春月，之前與往後都没有出現。所敬奉的神靈之中，如本品供奉的“天仙聖母” 備受唐英重視，受到他兩次敬獻供器，表明唐英應該在此期間有求於此神。天仙聖母爲道教神靈之一，全稱爲天仙聖母碧霞元君，俗稱泰山娘娘，起源於山東泰山，明清以降，北方地區對此尤爲崇拜。有清一代北京地區的社會宗教活動以碧霞元君信仰爲主，時人有載：“京師香會之盛，以碧霞元君爲最。廟祀極多，而著名者七：一在西直門外高粱橋，曰天仙廟，俗傳四月八日神降，傾城婦女往乞靈佑；一在左安門外弘仁橋；一在東直門外，曰東頂，一在長春閘西，曰西頂；一在永定門外，曰南頂；一在安定門外，曰北頂；一在右安門外草橋，曰中頂。……每歲之四月朔至十八日，爲元君誕辰。男女奔趨，香會絡繹，素稱最盛，惟南頂於五月朔始開廟，至十八日，都人獻戲進供，懸燈賽願，朝拜恐後。”據許道齡編纂、顧頡剛署端的《北平廟宇通檢》(國立北平研究院史學研究會，1936年9月出版)統計，當時北京地區有碧霞元君廟二十七座，再依《乾隆京城全圖索引》統計，供奉碧霞元君的寺廟不下三十個。

碧霞元君作爲明清香火最盛、神力最著的道教女神，她照察人間一切善惡生死之事，治病救人，護佑一切農耕、商賈、旅行和婚姻等事，民間最尊其爲生殖之神，尤其能使婦女生子，嬰孩無恙，故舊時婦女對其信仰特别虔誠，出現“傾城婦女往乞靈佑”之盛况。唐英爲何對碧霞元君多次敬獻供器？其緣由必與唐英的妻妾子嗣祈願相關。

檢閱唐英生平諸况，其一生婚姻不幸，二十九歲時原配夫人趙氏早逝，續娶馬氏相守十八年之後又於雍正八年病故，唐英曾傷懷賦詩《悼亡》(見《陶人心語》卷三)寄其不忘之情，該詩附言曰“予年二十九喪元配趙淑人，繼以今淑人馬氏相莊十八載”，交代其此前婚姻狀况。

此前二妻均早逝，對唐英身心打擊甚大，故其對小妾張氏可姬至爲疼惜，後可姬於雍正十一年底懷孕，第二年七月二十日誕下一子。而唐英第一次敬獻供器爲雍正十二年五月五日，時間上正好也與可姬懷孕一事相聯系，鑒於其二妻早逝之情况，唐英爲之祈禱神靈保佑亦是情理之中，因此我們可以推定現上海博物館所藏雍正甲寅青花供器是爲小妾可姬祈福而獻製的，供奉神靈應該是碧霞元君或觀音大士。

可惜事與願違，年輕的張氏可姬産下一子五天後不治而殁，後來遺子亦夭折，令唐英遺憾至深，唐英故作《可姬小傳》以抒哀思。(見《陶人心語》卷六)

正因爲妻妾多遭不幸，唐英内心甚爲憂慮，乾隆五年十月續妻受孕，六十歲的唐英既驚又喜，前有可姬不幸之鑒，唐英對天仙聖母的信仰更爲虔誠，遂有五年十月朔日敬獻多套供器之舉，祈求各位神靈保佑。而乾隆六年三月之後惟恐前次貢獻不足昭顯其虔誠之心，再度燒製青花五供敬獻京城東壩天仙聖母案前供奉，此舉昭示其祈保母子平安之意尤爲明確。或因上天垂憐，天仙顯聖，乾隆六年八月十八日三子萬寶在九江順利誕下，母子平安。唐英作詩一首《庚申中秋後三日，三子生於江州使署，賦以識之》，詩中“人間六十客添丁”之句難掩晚年得子之喜悦。(見《陶人心語》卷三)至於誕下唐英三子的妻妾爲何人，目前檢閱文獻未見，續娶時間似應是在小妾可姬殁後數年裏。

上述分析，唐英前後三次燒造供器的時間均與其妻妾懷孕時間相當，再依據所供奉的神靈，使得我們有理由相信其敬獻之目的應該就是爲妻妾祈福增壽，保佑母子平安，本品更加可以明確是爲三子萬寶及其生母向碧霞元君祈禱的敬獻之物。



英國維多利亞阿爾伯特國立博物館藏

本品既爲五供之首，那么與之相配套的其余四供是哪一些呢？目前所見乾隆六年銘供奉東壩天仙聖母的花觚有三例，但紋飾没有完全一致，局部總有顯著差别。參照乾隆五年、六年銘成對供器“紋飾完全相同，左右一致對稱”的配套特點，可以認定它們都是獨立的，也就是説乾隆六年裏唐英爲東壩天仙聖母供獻至少三套青花五供。那么究竟哪一件花觚與本品是原配呢？依據前述原則來判别，本品肩部重要紋飾是一周如意雲頭紋，而中國國家博物館藏品則是倒蓮瓣紋，與之不配，故可排除。在主題紋飾大團壽蓮花紋的繪畫特征上，本品爲十三瓣，香港中文大學文物館藏花觚亦爲十三瓣，筆法如出一人之手，而香港蘇富比2007年春拍拍賣的花觚則爲十五瓣， 同時本品下腹最底端的紋飾與香港中文大學文物館藏品的最底端紋飾都是仰蓮瓣紋，只是基於器形部位的差异，畫法不相同，而香港蘇富比2007年拍品則是倒蕉葉紋，相去甚遠。綜上述三點，認定香港中文大學文物館藏品爲本品之原配花觚之一。而燭臺目前僅見英國維多利亞阿爾伯特國立博物館有藏，中部亦使用如意雲頭紋，與本品一致，亦可認定爲原配燭臺。至此，我們就可以復原唐英五供之全貌，填補此前的遺憾。

這些青花供器造型典雅古穆，皆是唐窑的曠世隽品，它們寄托着唐英心靈深處最樸素的祈福願望，反映了一代督陶官對愛妻的款款真情，摯誠而可貴。其銘款特殊而獨具史料價值，此點爲唐窑其他作品所不可比擬，是唐窑流傳至今最没有争議的標准器物。本品作爲五供之首，又爲當今僅見的一件唐窑香爐，殊爲珍罕，今日重現，實是千古幸事，唐窑五供的面貌因之而得以全窺。其歷數百年之流傳顛簸，至今雖是殘缺而不失珍貴，絲毫没有影響其作爲唐窑五供之首所具有的重大學術價值和歷史意義，它的出現對學界探究唐英的窑業活動與精神世界頗爲有益，是唐窑研究至爲重要的學術瑰寶。



香港中文大學文物館藏品

附表一 唐英敬製青花供器总汇

供器	供奉時間	供奉地點	供奉神祇	唐英妻妾情況	收藏與流傳
燭臺一件	雍正十二年五月五日	銘文未説明	銘文未説明	唐英二妻相繼早逝，小妾可姬於雍正十一年底懷孕，第二年七月二十日誕下一子，五天後不幸去世。	上海博物館
觚一對	乾隆五年十月朔日	東直門外壩北長店村四道街東口天仙聖母殿	天仙聖母	唐英續弦於乾隆五年十月懷孕，乾隆六年八月十八日生三子萬寶。	上海博物館
觚一件	乾隆五年十月朔日	東直門外壩北長店村二道街西口地藏王菩薩殿	地藏王菩薩	同上。	香港蘇富比拍賣公司，1989年5月16日，第39號拍品。
燭臺一對	乾隆五年十月朔日	東直門外壩北長店村二道街東口觀音大士殿	觀音大士	同上。	德國希德深羅密博物館(Roemer Museum)
觚一對	乾隆五年十月朔日	東直門外壩北長店村二道街東口觀音大士殿	觀音大士	同上。	西藏博物館
觚一件	乾隆六年春月穀旦	東壩天仙聖母案前	天仙聖母	唐英續弦於乾隆五年十月懷孕，乾隆六年八月十八日生三子萬寶。	香港中文大學文物館
觚一件	乾隆六年春月穀旦	東壩天仙聖母案前	天仙聖母	同上。	中國國家博物館
觚一件	乾隆六年春月穀旦	東壩天仙聖母案前	天仙聖母	同上。	香港蘇富比拍賣公司，2007年4月8日，第508號拍品
燭臺一對	乾隆六年春月穀旦	東壩天仙聖母案前	天仙聖母	同上。	英國維多利亞阿爾伯特國立博物館
爐一件	乾隆六年春月穀旦	東壩天仙聖母案前	天仙聖母	同上。	北京保利本件拍品
觚一件	乾隆六年五月端午節	京都朝陽門外東岳大帝案前	東岳大帝	同上。	《景德鎮陶瓷·紀念唐英誕生三百周年專輯》1982年第2期，頁3。後在北京翰海拍賣公司拍賣，見1996年春拍第 985 號拍品



中國國家博物館藏品



香港蘇富比2007.4.8 Lot508 清乾隆唐英製
青花纏枝蓮紋花觚 成交價：1152萬港幣



2103
清乾隆六年　唐英敬製青花纏枝蓮大爐
出版：《絶無僅有的孤品——記清唐英銘款青花花卉香爐》
文：王健華
《中國文物世界》第169期

Qianlong Period, Qing Dynasty
A VERY RARE BLUE WHITE CENSER
D 40 cm.
RMB: 5,800,000 — 8,800,000



2103-2



天仙聖母像



明萬歷刻本　天仙聖母像





2103-4



五供復原圖


養心殿總監造
欽差督理江南淮宿海三關
兼管江西陶政九江關稅務
内務府員外郎仍管佐領加五級
瀋陽唐英敬製獻東壩
天仙聖母案前永遠供奉
乾隆六年春月穀旦

在川知樂

“北冥有魚，其名爲鯤。
鯤之大，不知其幾千里也。”

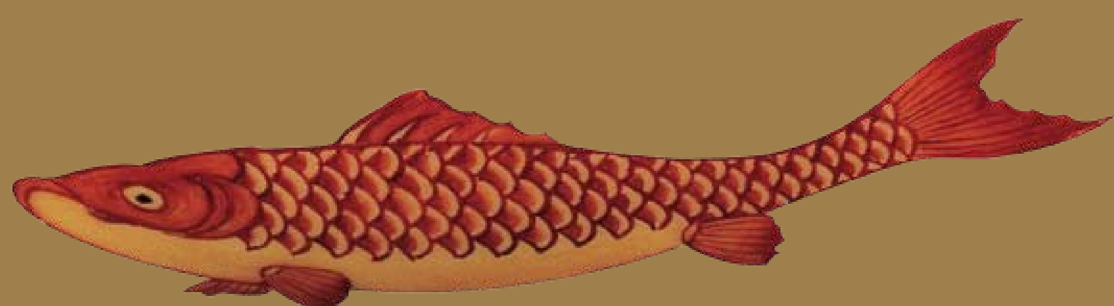
——《莊子 · 逍遥游》

莊子與惠子游於濠梁之上。莊子曰：“儵魚出游從容，是魚之樂也。”惠子曰：“子非魚，安知魚之樂？”莊子曰：“子非我，安知我不知魚之樂？”惠子曰：“我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂全矣！”莊子曰：“請循其本。子曰‘汝安知魚樂’雲者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。”

——《莊子 · 秋水》

“相濡以沫，不如相忘於江湖。”

——《莊子 · 大宗師》



2104(局部)





2104-1

2104

明嘉靖　青花魚藻紋盤

款識：“大明嘉靖年製”款

此明 · 嘉靖青花魚藻紋盤，侈口、淺腹、寬圈足，白釉瑩潤，青花淡雅，內底及盤外腹均爲青花魚藻紋，魚藻紋是明代常見的青花裝飾題材，構圖典雅，色彩明净。底有“大明嘉靖年製”青花雙圈楷書款。

魚藻紋爲一種典型的瓷器紋飾。魚在中國傳統文化中有着相當重要的象征意義，魚是道教吉祥物，象征自由自在。并且，“魚”與“余”同音，是“富貴有余”、“連年有余”的意思。魚紋幾乎是每個朝代都使用的主要裝飾圖案，其種類繁多，如蓮池游魚，水波游魚，水藻游魚，或單或雙，或三、五追逐，魚水相融。

明朝從太祖朱元璋開始，歷代子孫皆與道教有着不解之緣。朱元璋與名道士周顛仙形同兄弟，洪武時，朱元璋親撰《周顛仙人傳》以紀其事。名道士姚廣孝爲朱棣(永樂帝)出謀劃策，助其奪取帝位。之後的正統、成化、弘治、正德等都有不同程度的尊道，但到嘉靖時，明初定下的佛、道并尊、對道教既優寵又抑製的政策被一心事道的嘉靖破壞殆盡，嘉靖尊崇道教在明代達到了登峰造極的地步。

明代嘉靖一朝在位46年，是明代16位帝王中在位最長的，嘉靖時期瓷器燒造數量十分巨大,僅官窑瓷燒造估計達百萬件。陶瓷上的魚紋最早出現於新石器時代，大量出現於宋遼時期，明清是魚紋發展的高峰。元代的魚紋瓷主要特點是采用釉下青花，一般是單魚或雙魚入畫，紋飾布局分兩種：一種是在魚的下方有一叢水草，然後在魚的左右兩側有兩束荷花，荷花和荷葉蜿蜒地浮出魚的上方水面；另一種則爲四魚入畫，讓魚和水草通過不同的組合，變化出更爲廣闊的畫面。元代的魚紋飾比較講究對稱，不單調，青花彩繪技法的應用更加成熟，運用了寫實誇張，魚體一般比較豐盈，動感較强，紋飾有一種水墨畫的味道。到了明代，隨着宮廷養魚成風，出現了《魚譜》，養名貴觀賞魚成了顯富露貴的風景，“賽金魚”表演盛行并受市井布衣喜愛。

明代的魚紋瓷以嘉靖朝最富代表性，當時入瓷畫的還大多是先人們養殖和食用的淡水魚種。嘉靖皇帝迷戀道教，在道教學説中，相傳龍不僅生九子，而且魚也可以變化爲龍，所以魚紋飾在嘉靖朝特別受到皇帝、王公貴戚以及市井百姓的喜愛，其魚紋由前朝的鯽魚等變成了鯉魚、白魚、青魚、桂魚等四種魚紋，加上一些浮萍、水草共繪一器。五彩魚藻紋器物的特點是用色鮮艷，畫風較寫實，魚却由元代的豐盈而漸變爲更健碩，加上彩料烘托,更顯“金玉(魚)滿堂”，嘉靖五彩魚藻紋罐乃爲一代名品。而青花魚藻紋器物也繪畫精美，層次豐富。此盤心中央所繪的一魚，其魚身都竪向躍起，顯得特別活潑，隱意將跳“龍門”。器底所書“大明嘉靖年製”六字楷書款，字體工整。

在老莊的道教思想中，“魚”有着其重要的地位，形象地體現了其思想内核，即一種自由自在的生活理念——最著名的便是“知魚之樂”。莊子與惠子游於濠梁之上。莊子曰：“ɑ魚出游從容，是魚之樂也。” 惠子曰：“子非魚，安知魚之樂？”莊子曰：“子非我，安知我不知魚之樂？”惠子曰：“我非子，固不知子矣；子固非魚也，子知不知魚之樂全矣。”莊子曰：“請循其本。子曰‘汝安知魚樂’雲者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。”

Jiajing Period, Ming Dynasty

A VERY RARE BLUE AND WHITE DISH

Jiajing Six-Character Mark

D 15.5 cm.

RMB: 150,000 — 200,000



《故宮博物院藏文物珍品大系——青花釉裏紅(中)》
圖128 明嘉靖 青花魚藻紋盤





2105

明萬曆　五彩魚藻紋盆

“大明萬曆年製”款

萬歷五彩素負盛名，以紅綠二彩熾烈取勝，本品當爲代表。此式盆狀若梅花，六瓣綻開，在明代宮廷檔案原名稱之爲“梅盆”。外壁繪纏枝蓮紋，内壁彩繪“滿池嬌”圖，水草浮萍漂浮搖曳，游魚相互追逐，悠然自得，盤心一尾青花鯉魚由水中一躍而起，富具動感。胎體厚重，底部無釉一圈，以墊燒之用，底心内凹，書楷書六字款。

其彩繪繁縟華麗，紅綠二彩濃妍相映，青花濃妍泛紫，構圖古拙之稚氣尚存未脫，頗具意趣，當爲此時自有之風貌。《匋雅　卷下十三》贊曰：“萬歷五彩，草昧初開，往往顯其拙相，……皆非尋常匠手所能幾及。”

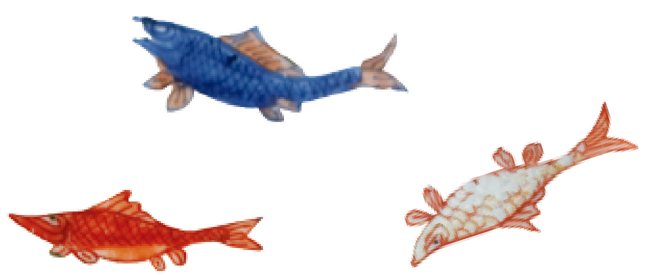
Wanli Period, Ming Dynasty

A FINE AND RARE WUCAI BASIN WITH DESIGN OF FISH AND AQUATIC

Wanli Six-character Mark

D 35.5 cm

RMB: 300,000-500,000







《龍泉集芳》圖919 明萬歷
五彩魚藻紋輪花洗（重要美術品）



2106

清雍正　米黃地礬紅三魚五蝠盤

款識：“大清雍正年製”款

雍正禦瓷纖巧雋雅，胎質、釉料、繪畫、款式無一不精，獨步古今，傲視同群。

此式盤的設計新穎，似化裁於宣窑填紅三魚高足碗及弘治窑白地礬紅三魚盤，獨見雍正一朝有之。外壁以米黃色釉爲地，匀繪礬紅三魚紋，色地素雅匀净，礬紅鮮妍奪目，三魚似在水中恣意潛游，悠然而自得，别有一番意趣。内壁繪五只紅蝠傲翔而來，神姿各异，輕盈飄逸，寓意五福降臨。胎薄如紙，迎光而透，質堅致而細潤，釉瑩白而光亮，撫之如玉似霜，圈足修削規整細致，款書端莊秀美。

此盤心所飾五只形態各异的蝙蝠，五蝠諧音即是“五福”，《尚書·哄範》載：“福有五種：一曰壽，二曰富、三曰康寧、四曰做好德、五曰考終命。” 民間則認爲五福是“福、禄、壽、禧、財”。因此，五蝠圖案在清代被廣爲運用在瓷器裝飾上，以紅彩繪畫，則又諧音“洪福齊天”。

再觀此盤外壁，其魚紋圖樣蘊含着獨特的“魚紋”文化，早在新石器時代的彩陶藝術中，原始的中國人就開始以魚紋來裝飾所燒製的器物，其形象在漫長的歷史長河中經過了不斷地發展。尤其是在道教信仰體系中，“魚”的自由靈動，體現了道教老莊經典中所倡導的 “道法自然”、“無爲”、“在川之樂”自由的理念與態度。

古代太極圖的原型是雙魚相交、雙魚相交得子，作爲精神文化的一種表現形式，反映一種子孫綿延，生生不息的審美意識，太極圖的結構好像兩條魚首尾相追逐而形成一個圓，因此俗稱“陰陽魚”。其兩條魚形相互追逐、旋轉的形象構成圓形。它表示一陰一陽在運動中的結合、變化及萬物誕生之理。而“金魚”又爲佛教中八吉祥之一，代表佛法的無限生機，如魚游水。

魚類具有强大的生命力，是終生生活在水中的卵生變温的族群。先民經長期的觀察發現魚類的强大的生殖能力與對氣候變化的敏感，使其具有超强的生命力，所以古時被稱爲“通神的精靈”。遠古魚紋裝飾亦寄托了“萬物有靈”的意識。這種傳統而悠遠的歷史符號於是有了一種神秘的意蘊。魚是原始半坡氏族的“圖騰”，魚裝飾是原始圖騰的表號。原始人希望將魚的旺盛生命力轉移給自己，通過對魚的崇拜乞求生命的永恒和子孫的繁衍。半坡魚紋裝飾就有這樣的含義。

縱觀中國魚紋裝飾的發展，不同的審美要求，使工藝美術裝飾精細，形式豐富，形成不同的風格。以至於祥瑞神仙的思想演變爲吉祥如意的願望，長期以來，在我國傳統裝飾中，追求吉祥美滿寓意的表現形式最多的是魚紋圖案和紋樣。吉祥觀念主要包括：納福迎祥、驅邪避惡、多子長壽、升官發財及喜慶如意等。特别在清朝時期，這種裝飾現象十分流行，使本來作爲高雅的裝飾趣味讓位於世俗的内容，以至達到了“圖必有意，意必吉祥”的地步。但這種觀念恰好符合中國傳統美學强調的 “求全美滿”的美學意識。“魚”又諧音於“余”，“連年有余”的魚藻紋圖像成爲一個至爲美好的祝福。而此盤以三魚爲飾，又昭示出老子道德經中“道生一，一生二，二生三，三生萬物”的玄妙含義。



2106-1

Yongzheng Period, Qing Dynasty

A FINE YELLOW GROUND IRON-RED DISH

Yongzheng Six-Character Mark

D 15 cm.

RMB: 250,000 — 350,000



2106-2



2107

清嘉慶　松石緑地粉彩暗八仙團壽太白罐

款識：“大清嘉慶年製”款

清嘉慶年間生産的瓷器，其製瓷工藝完全繼承了乾隆朝的風格，除創作意識形態没有變化外，原料配製、製坯手段、畫瓷用彩豆遵循舊習，各方面的技巧都十分熟練，皇宫使用的黄釉或黄釉緑彩的生活用瓷等，從造型到釉彩，不看銘款很難與乾隆器區分開。在各式瓷器中，五彩、鬥彩、粉彩均追求色調濃厚，畫面很滿，圖様花紋繁縟堆砌，營造一種富麗堂皇的裝飾色彩。

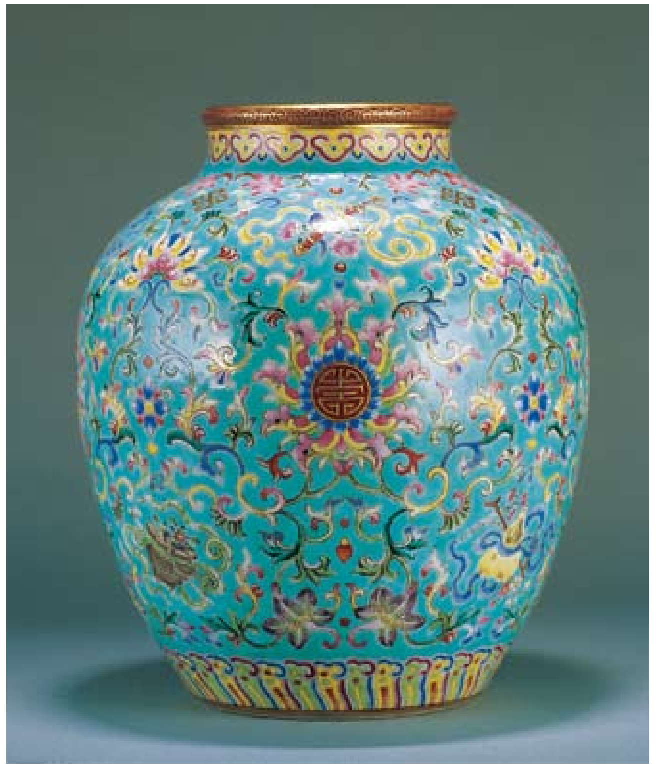
此件清嘉慶·松石緑底粉彩暗八仙團壽蓮紋太白罐，罐底有“大清嘉慶年製”六字三行篆書款，爲嘉慶官窑燒造，器形豐滿，肩部和脛部飾如意紋，外壁施松緑釉爲底，通體繪粉彩纏枝蓮、寶相花、暗八仙、描金壽字、雲紋、“卍”字紋等紋飾，寓意吉祥，布局繁密，繪畫精湛，色彩富貴華麗，品相完好，實爲難得，爲嘉慶皇帝做壽之精品。

其中，瓶體通繪的纏枝蓮造型、設色十分精美，變换豐富。蓮，不僅是傳統的裝飾紋樣之一，亦爲典型的宗教紋様之一，明清時期的各類陶瓷器及琉璃器上，蓮紋普遍存在，多以纏枝、串枝形象出現，寫實性蓮紋和圖案性蓮紋均爲常見，既有一定的模式，又在定式中追求細部變化。

在瓶身正中，飾有團花擁簇的描金壽字，對稱式構圖，具有典雅、富麗的皇家氣派。而瓶身上部，則有描金“卍”字紋，“卍”雖本是一種原始符號，起源於亞洲中部和東部新時期時代的彩陶文化時期，可能與原始宗教薩滿教有關，其形象是人類自身形態或骨骸形式，用來顯示靈魂不死的祖先崇拜觀念。但後世解讀此紋時，多將其視爲佛教的標志，因後世佛教取其符號代表“輪回”，爲釋迦牟尼三十二相之一。梵文名室利ā蹉洛刹曩，意爲“胸部的吉祥標志”，古時譯爲“吉祥海雲相”。唐武則天長壽二年定讀此符爲“萬”，從此卍便識爲萬字。後在明朝末期及清代時期的工藝品裝飾中流行起來，其卍字的四端可作四方連續展開，形成卍字錦紋，連綿不斷，俗稱“萬不斷”或“萬字不到頭”，以寓長久不斷之意。與蓮紋一様，爲具有佛教色彩的裝飾紋様。

而有趣的是，在蓮紋與“卍”字紋之間，繪有屬於典型道教圖像系統的暗八仙紋。八仙是指8位傳説中的道教神仙，即漢鐘離、吕洞賓、李鐵拐、曹國舅、藍采和、張果老、韓湘子、何仙姑，習稱八仙紋或八仙圖。這種題材盛行於明代中期、尤以嘉靖、萬歷兩朝爲甚，清代沿襲該習俗，在工藝品上亦多以此紋爲裝飾。因帝王和上層社會倡行道教，所以八仙紋流行於宫廷與民間，有“八仙過海”、“八仙祝壽”、“八仙捧壽”等圖様。直至清康熙朝八仙紋亦很盛行，并開始流行暗八仙紋，即由八仙紋派生而來，以道教中八仙各自的持物代表各位神仙，而不出現人物。暗八仙以扇子代表漢鐘離、以寶劍代表吕洞賓、以葫蘆和拐杖代表李鐵拐、以陰陽板代表曹國舅、以花籃代表藍采和、以漁鼓(或道情筒和拂塵)代表張果老、以笛子代表韓湘子、以荷花或笊籬代表何仙姑。暗八仙的紋様裝飾從清康熙朝始盛，并流行於整個清代。

這種道釋相融的圖像變現方式，一方面體現了道教在明末的衰落勢頭及清代朝野的重佛抑道趨勢。清代滿州貴族興起於關外，入關之前已信奉藏傳佛教，入關後重視利用儒學治國，對道教雖仍予以保護，但遠不及明朝那様尊崇。清初順治、康熙、雍正三朝及皇帝本人對道家思想和道教方術興趣濃厚，依明朝舊例封贈正一真人，令其掌管天下道教。乾嘉兩朝則宫廷與道教的關系漸趨冷淡。另一方面則體現出清代中國社會儒、道、釋三教合流的大趨勢。大清天子成爲各個宗教和民族的共同領袖，不同宗教圖像的美好庇佑之意均爲帝王所融匯協和。



2107-1

Jiaqing Period, Qing Dynasty

A FINE TURQUOISE GROUND FAMILLE-ROSE JAR

Jiaqing Six-Character Mark

H 21 cm.

RMB: 800,000－1,200,000



2107-1(mark)



2107(局部)





精致典雅　皇家風範

——2009年北京保利秋拍明清宮廷造像综述

首都博物館研究員　黄春和

明清兩朝，封建統治者爲籠絡我國蒙藏民族，達到穩定邊疆社會的目的，同時也爲了滿足個人和皇家崇佛祈福的精神需求，皆對藏傳佛教大加推崇，或禮敬高僧，或廣興寺塔，或大造佛像，爲藏傳佛教所作功德無計。在兩朝統治者的一切崇佛活動中，雕造佛像是最值得我們注意的事項。爲達到政治和奉佛的雙重目的，兩朝統治者都專門在皇宮設立造像機構製作佛像，明朝造像機構稱“佛作”，隸屬“禦用監”，清朝造像機構稱“造辦處”，隸屬内務府。兩朝造像機構都集中了全國最優秀的雕刻工匠，爲帝王、皇宮、皇家寺廟和蒙藏上層僧侶大量雕造佛像，爲明清佛教雕塑藝術，也爲我國古代文化藝術做出了巨大貢獻。時至今日，不少宮廷造像留存下來，保存在佛教寺廟、國内外公私博物館和收藏家手中，成爲我國古代雕塑藝術珍品，也是我國古代優秀文化遺産的重要組成部分。



明清宮廷造像融合漢、藏藝術於一體，造型完美，風格成熟，題材豐富，工藝精湛，見證了明清漢藏民族之間友好關系和深度的文化藝術交流，體現了明清藏傳佛像和宮廷藝術的最高成就，反映了明清冶煉和鑄造技術的高度發展水平，反映了明清藏傳佛教思想、教派發展和神像崇拜的歷史面貌，具有極高的歷史、文化、藝術、工藝和宗教價值。正是基於宮廷造像這些特殊地位和價值，所以自佛像進入藝術品市場以來，明清宮廷造像一直受到國内外佛像收藏愛好者的青睞，不僅在近幾年國内外所有的大型拍賣公司舉辦的大型藝術品拍賣會上，我們都能看到明清宮廷造像的身影，而且在拍賣會上它們始終扮演着重要的角色，受到廣大佛像收藏愛好者的熱烈追捧。如2006年10月香港蘇富比推出的“佛華普照”佛像專場，全場共推出15尊佛像，都是永宣宮廷造像精品，盛况空前，影響巨大。其拍賣結果創下了一個個佛像拍賣價格的新紀録，成爲20世紀以來國内外藝術品市場上佛像拍賣的裏程碑，至今仍影響着世界範圍内藝術品市場佛像價格的走勢。

今秋北京保利拍賣公司爲滿足廣大佛像收藏愛好者的需求，經過多方努力，從海外征得7尊明清宮廷造像，其中明代2尊，清代5尊。這7尊造像雖然數量不多，但品質非凡，每尊佛像不僅造型完美，品相完好，而且各具特色，各自表現出特殊價值和藝術魅力。有的表現出體量的特殊，如明代銅鎏金廣目天王像，高達111.5厘米；有的表現出形式的特殊，如乾隆二十七年銀嘎烏奉磗碟白度母像；有的表現出製作工藝的特殊，如清代大型金漆木雕普賢菩薩像；有的表現出造型和銘文的特殊，如清代銅鎏金無量壽佛像。特别是據筆者見聞，這7尊造像都是首次在國内拍賣會上亮相，而且都是海外回流文物，其新奇的造型，有序的傳承一定會受到廣大佛像收藏愛好者的高度關注。爲了便於廣大佛像收藏愛好者認識和了解，下面對這幾尊造像逐一進行介紹：

明永樂銅鎏金釋迦牟尼佛像　爲明代永樂時期宮廷造像的典範之作，曾爲日本關西財閥家族秘藏。此像結跏趺坐於雙層束腰蓮花座上，頭飾螺發，肉髻高隆，髻頂安寶珠，大耳垂肩。面形圓潤，表面有泥金，相容秀雅，神態莊肅。身着袒右肩袈裟，下身着裙，衣紋流暢，質感較强，特别是腿部衣紋呈對稱狀密集分布，生動表現出僧裙向内收起的自然狀態，優美大方。左手横置臍下結定印，右手下垂結觸地印(又稱降魔印)，表現釋迦牟尼佛在菩提樹下降魔成道的姿勢和形象。蓮花座造型規範，上下邊緣各飾一周圓形連珠；蓮花瓣周匝環繞，飽滿有力，頭部飾有立體感頗强的卷草紋；座面陰刻“大明永樂年施”六字銘款，爲永樂宮廷造像最明顯標志；蓮座下封藏保存完好，封底蓋中央刻有精美的十字金剛杵，封底邊緣有封蠟和朱砂，座底邊緣均匀剁出8個剁口。近年來由於明代宮廷造像在市場上一路走俏，復仿製品大量涌現，讓人們對其真僞難以辨别。這尊佛像造型端莊，形象生動，比例匀稱，工藝精細，無論是整體造型樣式，還是局部特征，皆體現了永樂宮廷造像鮮明藝術和工藝特點，其真實性毋庸置疑。但其頭部所戴大花冠，上身所披織綉護套并非永樂時原物，而是晚清或民國時期供奉者所加。這些附加裝飾具有蒙古地區鮮明工藝特點，反映了蒙古民族佛教徒奉佛的習俗。以永樂造像爲主的明代宮廷造像近年來一直是佛像收藏愛好者追捧的對象，這尊永樂款銅鎏金釋迦牟尼佛像品相一流，工藝上乘，是值得大家特别關注的一尊宮廷造像精品。

明中晚期銅鎏金廣目天王像　廣目天王是佛教崇奉的四大天王之一，住在須彌山西面的白銀埵，受佛付囑，守護西牛賀洲人民及佛法。此像高111.5厘米，頭戴大花冠，頂束高發髻，耳側繒帶飛揚，耳下垂圓環；面部肌肉鼓脹，雙目圓鼓，鼻梁扁平，下頜及兩腮蓄有濃密須胡；身着甲胄，足蹬雲頭高靴，形象威武彪悍。甲胄的形製完全模仿古代武士裝束，其胸、背有兩塊大板保護，腹、腿及臂部用鱗甲覆蓋，兩肩、手腕及足腕上配有獸頭護套。形式雖然十分繁復，但刻畫精細，層次分明，而且具有極强立體感。身後披倒U字形大帔帛，突出了天王不同於一般武士的宗教神性。左手置於胸前，兩手指拈一顆寶珠，右手握一條赤龍，象征此天王爲群龍的領袖，也有認爲是一條赤索，表示此天王看到有人不信佛教，便用索將其捉來，使其皈依佛教。雙腿站立，足下是岩石形臺座，象征天王守護的國土。在岩石形臺座座面的中央留下了一道人爲摩損的痕迹，根據經驗推測，這一位置一般都會刻寫紀年性銘文，但現在已完全看不出原來的面貌。原來是否刻有紀年性銘文，銘文具體内容又是什么，皆不得而知。整體造型大方，形象生動，雕工精細，品相完美，體現了明代中晚期漢傳佛教造像鮮明特點。從其碩大而厚重的體量和精致的工藝來看，此像顯然不是一般民間作坊所爲，應當出自當時大型佛教寺廟或皇家鑄造場所。特别值得特别注意的是，此像與北京藝術博物館(館址在北京海澱區萬壽寺)收藏的一尊銅鎏金持國天王像有諸多相同之處，兩尊造像高度相同，都爲111.5厘米，人物造型的藝術風格也頗爲一致，根據其相同特點，筆者相信北京保利推出的這尊廣目天王像與北京藝術博物館所藏持國天王像原來應爲某寺天王殿所奉四大天王中的兩尊，屬於一組同堂的供奉。北京藝術博物館收藏的銅鎏金持國天王像目前正在該館舉辦的《明清佛像藝術展》中展出，有興趣的朋友可以前往觀瞻。



清乾隆二十七年銀嘎烏奉磗碟白度母像　“嘎烏”是藏語音譯，即奉置護身佛的盒子。銀嘎烏以純銀製成，形同小佛龕，龕身呈半圓形，頂出尖拱。正面安置嵌入式龕門，龕門中央安裝透明玻璃，邊緣雕刻火焰紋，下方雕刻一排規整的蓮花瓣，透過玻璃門，可以隨時觀想到龕内供奉的佛像。龕身兩側面高浮雕佛教八寶圖案。佛龕背面自右至左依次陰刻漢、滿、蒙、藏四體文字銘文，銘文内容完全一樣，其中漢文内容爲：“乾隆二十七年八月初四日欽命阿旺班珠爾胡土克圖認看供奉磗碟成造白救度佛母。”由此而知嘎烏及内供白度母像雕造時間、嘎烏及白度母像的供奉級别與地位。其中尤其值得注意的是阿旺班珠爾，他是乾隆時期駐錫北京，深得乾隆皇帝寵重的一位駐京大喇嘛。有阿旺班珠爾胡土克圖這樣一位地位顯赫的大喇嘛認看供養，足見這件嘎烏奉磗碟白度母像的級别與價值非同一般。佛龕下部有束腰式臺座，臺座邊緣亦以纏枝蓮裝飾，束腰上飾寶珠紋。臺座下有裝藏，封底板中央刻畫十字金剛杵。嘎烏的整體形式與蒙藏地區所見大體一致，但造型之規範、做工之精細、裝飾之繁縟、品相之完好，是一般嘎烏無法企及的，可謂美輪美奂。打開龕門，其内供奉與龕背銘文完全吻合，爲磗碟和純金 雕成白度母像一尊。白度母是藏傳佛教崇奉的二十一度母之一，因其身色潔白而得名。白度母像結跏端坐，頭戴花冠，頭頂束高發髻，面形圓潤，五官刻畫生動逼真。上身不着衣，佩項圈、帔帛、手鐲和臂釧等裝飾，胸部雙乳高高隆起，下身着長裙，左手當胸結説法印，右手仰置右膝結施與印。全身共有七只眼，分别是雙手、雙足各一眼，面部三眼，所以俗稱“七眼女”。其形象與常見白度母像無二無别，但用材及工藝非常特殊。白度母像的上身直至下腰部位用磗碟精雕而成；下身雙腿跏趺部位和其下的束腰式蓮花座以純金整體鑄造；蓮花座下亦有裝藏，裝藏完好如初，封底板上刻有精美的十字金剛杵；雙脚亦爲磗碟雕製；頭部花冠、耳花及周身的項圈、帔帛、手鐲、臂釧等裝飾皆以純金用錘揲技術打製而成；花冠及耳花、項圈上鑲嵌有緑松石。全身選材之講究、工藝之精細、繁復令人嘆爲觀止！另外，龕内有金綫織内襯、護套及小黄檀木托板，皆保持原狀，完好如初。其形式之獨特、造型之完美、做工之精細、用料之講究、認看者之崇高地位，皆臻於至上，是一件稀有難得的清宮造像藝術珍品，充分顯示了清代皇家藝術的高貴品質、皇家崇佛的高規格和雕造工藝的高度發展水平。如此完美而高貴的造像，而又有具體、美好和深刻之寓意，在當時的歷史背景下，除了乾隆皇帝，我們很難想象有第二人堪能受此尤物。它應是乾隆皇帝祈求自己延年益壽、聖壽萬年而隨身供奉的佛像，是乾隆皇帝一生崇佛祈福真實而具體的歷史見證。



清乾隆銅鎏金無量壽佛像　無量壽佛是佛教尊奉的西方極樂世界的主尊，具有增福延壽的法力和功用，在藏傳佛教中有着十分重要的地位和影響。此像爲藏傳佛教所奉標准的無量壽佛形象，頭戴花冠，頂結高發髻，余發垂於兩肩，耳際寶繒飛揚，耳下垂圓環。面相飽滿圓潤，神態慈悲安詳。上身胸前飾項圈和長鏈，下身着長裙，雙肩披帔帛，腰間束帶，帔帛及僧裙皆用寫實手法表現。跏趺端坐於雙層束腰式蓮花座上，雙手結禪定印，手心托壽桃。蓮座正面下緣中央位置陰刻“乾隆敬裝”四字銘文。整體造型、風格和工藝具有乾隆宮廷造像鮮明特點。值得注意的是，此像有兩處特征十分特殊：一處是雙手所托的壽桃；另一處是蓮座上所刻“乾隆敬裝”銘文，皆具有十分深刻的寓意。如雙手所托壽桃，與藏傳佛教無量壽佛像常見的雙手托物明顯不同，其常見托物形式爲：雙手結禪定印，手心托象征長壽的寶瓶，瓶口開出一朵大蓮花。這一變化明顯吸收了我國中原傳統文化因素，因爲在我國傳統文化中桃是福壽吉祥的象征，在象征意義上同樣達到了象征無量壽佛基本佛教功德——增福延壽的目的；同時也體現了無量壽佛像形象上的漢化，是藏傳佛像漢化的一個十分新穎獨特的藝術表現。“乾隆敬裝”銘文顯示了此像規格和用途非同一般，因爲銘文内容明顯表明此像裝藏是乾隆皇帝親手奉置的，與乾隆皇帝崇佛密切相關。類似形式銘文在雍和宮收藏的一尊密集金剛像上也可以看到，銘文出現的位置完全一樣，由此亦可證此像刻銘真實可信。另處，此像蓮花座下封底也很特殊，似爲嵌入形式，無剁口和包底痕迹，在清代宮廷造像中實屬罕見，值得我們特别注意和進一步研究。



清代金漆木雕普賢菩薩像　普賢菩薩又稱普賢大士，在佛教諸菩薩中以踐行著稱，故有“大行普賢菩薩”的美名。一般出現於“四大菩薩”、“八大菩薩”等組合式供奉中。此像頭戴花冠，頭頂束高發髻，大耳垂肩，耳下垂圓環。面相飽滿，五官端正，神態威嚴。軀體渾圓，體魄健碩，全身肌肉鼓脹有力。上身胸前挂項圈和長鏈，雙肩披大帔帛，下身着長裙，裙表垂挂連珠式瓔珞，衣紋飄逸流暢，生動寫實，手足處配有釧鐲裝飾。雙脚呈丁字形站立，左手當胸，右手下垂，手心各拈一蓮莖，姿態優美大方。足下先是一層覆蓮座，覆蓮座下又配以方形束腰式臺座。臺座的束腰處雕刻雙獅拱衛大象，由此而知其神格與身份，因爲象是普賢菩薩形象的重要標識，也是其踐行理德的重要體現。普賢身後安有舟形大背光，背光内區雕刻一圈纏枝蓮，蓮花呈花朵狀向外凸起，外緣雕刻火焰紋，裝飾繁縟，且富於立體感。全像以楠木雕刻而成，表面髹漆泥金，呈現佛教崇尚的紫磨金色，具有清代乾隆時期宮廷木雕工藝鮮明特點。整體造型規範，雕工精細，形象莊嚴，官氣十足，應當出自清代乾隆時期宮廷木雕工匠之手，與北京雍和宮、承德外八廟現存的清代木雕佛像極其相似。從其造型樣式和高大體量來看，此像應爲清代内地藏傳佛教寺廟供奉的八大菩薩之一。木雕佛像因受材質影響保存較爲困難，現存數量極少。此像時代特征鮮明，體量高大，且保存基本完好，唯左右肩肩花殘失，堪爲稀有難得之木雕佛像珍品。

清代銅鎏金大威德金剛像　共有兩尊。其大小基本一致，造型樣式完全相同，皆爲九頭三十四臂形象，是大威德金剛最復雜、最恐怖的一種形象。九頭分三層排列：最下層七頭，其中左右各三頭，顔色各异，居中一頭最爲突出，呈藍色，有一對水牛角，象征閻王；第二層一頭，爲吃人夜叉，名參怖；頂層一頭，爲其本尊文殊菩薩形象。每頭皆戴骷髏冠，面有三目。三十四臂分置於左右兩側，中央二手左手持嘎巴拉碗，右手持鉞刀，并擁抱明妃，其余手伸向兩邊持不同法器。其持物各有寓意，但主旨在於表現本尊大勇猛、大無畏的功德。有十六條腿，左右各八條腿，其中右八腿彎屈，脚踩卧人、立姿水牛、牛、鹿、駱駝、狗、羊和狐狸等八種人與獸，其下又有八天；左八腿伸展，脚踏鷲、猫頭鷹、烏鴉、鸚鵡、鷹、鴨、公鷄、雁等八禽，其下又有八天女。脖子上挂五十人骷髏大長鏈，手足處有釧鐲裝飾。足下是單層覆蓮座。其明妃稱金剛起尸母，一面二臂，依偎在主尊懷中，右手持鉞刀，左手捧骷髏碗，左腿鈎在主尊腰間。主尊和明妃皆爲裸體。兩尊像造型完美，工藝精細，其規範的造型、合理的結構和准確的表法完全符合造像儀軌的規定，具有清代乾隆宮廷造像明顯特點，應爲清代北京或蒙古地區寺廟仿宮廷造像作品。而尤爲難得的是，兩尊像品相皆十分完好，在現存較多的清代大威德金剛像中堪稱稀有，從其完好品相來看，應當出自喇嘛廟或奉佛居士之家。大威德金剛是藏密尊奉的重要本尊之一，爲藏密無上瑜伽部父續修習的重要本尊，思想内涵淵深博大，地位和功用十分顯著。對於修學或喜歡藏密教法的收藏朋友而言，這兩尊雕造如法的大威德金剛像可爲上佳選擇。





以上評述，僅供廣大佛像收藏愛好者參考。筆者相信這些凝結着慈悲與智慧，寓意吉祥與和平的精美佛像一定會激發起廣大佛像收藏愛好者的收藏興趣和願望；同時也相信經過長期市場洗禮的佛像收藏愛好者一定會用自己的慧眼，競請到自己心儀的佛像瑰寶。預祝拍賣取得圓滿成功!



2109

清康熙　銅製七級寶塔

款識：康熙癸丑款

底部銘文：

如菴比丘滲字破浪捐造供養

康熙癸丑(1673)製於寶安南山樓

《佛祖統紀》卷四十三如是：「吴越王錢俶。天性敬佛。慕阿育王造塔之事。用金銅精鋼造八萬四千塔。中藏寶篋印心咒經。布散部內。凡十年而訖功。」塔用以供奉舍利，因有些塔中藏《一切如來心秘密全身舍利寶篋印陀羅尼經》，故可稱寶篋經塔。有塔表面塗金，故有名金塗塔，所謂十二萬四斤數并非實數，意指此數非常多。筆者以爲約千記吧！塔有銅、鐵、錫、木製等各類材質造，阿育王塔爲單層方形小塔，其造型以寧坡鄮縣阿育王寺釋迦舍利像爲本，是异域佛塔風格。

此塔爲黃銅鑄造有四面，四面中心有佛，站立、全跏坐、舒坐等各像。四面的四個角落站立著四位天神護法，四面下層各八個小化佛，共有32個小化佛，對比上面有四個獸首，四個簷角上也有浮雕出不同圖騰，此塔結構分上下兩層，通體浮雕鑄造極佳，清晰多層狀，臉部表情依舊可見，外型結構與五代阿育塔相似，爲外表表現内容不同，爲清康熙年間(1673)癸丑，佛教寶地寶安南山樓(即今廣東深圳寶安區)藏品，如菴比丘海滲字破浪捐造供養。

Kangxi Period, Qing Dynasty

A VERY RARE BRONZE BUDDHIST PAGODA

H 26 cm.

RMB: 300,000 — 500,000



2109-1



2109(mark)



錢弘俶八萬四千塔
日本福岡誓願寺藏



錢弘俶八萬四千塔
日本奈良國立博物館藏





2109(局部)



2110

清乾隆　銅“乾隆敬裝”無量壽佛坐像

款識：“乾隆敬裝”款

來源：美國藏家舊藏

無量壽佛是佛教尊奉的西方極樂世界的主尊，具有增福延壽的法力和功用，在藏傳佛教中有着十分重要的地位和影響。此像爲藏傳佛教所奉標准的無量壽佛形象，頭戴花冠，頂結高發髻，余發垂於兩肩，耳際寶繒飛揚，耳下垂圓環。面相飽滿圓潤，神態慈悲安詳。上身胸前飾項圈和長鏈，下身着長裙，雙肩披帔帛，腰間束帶，帔帛及僧裙皆用寫實手法表現。跏趺端坐於雙層束腰式蓮花座上，雙手結禪定印，手心托壽桃。蓮座正面下緣中央位置陰刻“乾隆敬裝”四字銘文。整體造型、風格和工藝具有乾隆宮廷造像鮮明特點。值得注意的是，此像有兩處特征十分特殊：一處是雙手所托的壽桃；另一處是蓮座上所刻“乾隆敬裝”銘文，皆具有十分深刻的寓意。如雙手所托壽桃，與藏傳佛教無量壽佛像常見的雙手托物明顯不同，其常見托物形式爲：雙手結禪定印，手心托象征長壽的寶瓶，瓶口開出一朵大蓮花。這一變化明顯吸收了我國中原傳統文化因素，因爲在我國傳統文化中桃是福壽吉祥的象征，在象征意義上同樣達到了象征無量壽佛基本佛教功德——增福延壽的目的；同時也體現了無量壽佛像形象上的漢化，是藏傳佛像漢化的一個十分新穎獨特的藝術表現。“乾隆敬裝”銘文顯示了此像規格和用途非同一般，因爲銘文内容明顯表明此像裝藏是乾隆皇帝親手奉置的，與乾隆皇帝崇佛密切相關。類似形式銘文在雍和宮收藏的一尊密集金剛像上也可以看到，銘文出現的位置完全一樣，由此亦可證此像刻銘真實可信。另處，此像蓮花座下封底也很特殊，似爲嵌入形式，無剁口和包底痕迹，在清代宮廷造像中實屬罕見，值得我們特別注意和進一步研究。

Qianlong Period, Qing Dynasty

A VERY RARE IMPERIAL BRONZE FIGURE OF AMITAYUS

Qianlong Four-Character Mark

H 11 cm.

RMB: 100,000 — 150,000



2110-1



2110(mark)





2111-1

集金銀硨磲衆寶　成造文殊皇帝尊崇

——清乾隆二十七年銀嘎烏奉硨磲白度母像

清代崇重藏傳佛教，作爲安撫北方蒙古民族的重要國策，正如北京雍和宮《喇嘛説》碑文所説:“興黄教，之所以安衆蒙古，所系非小，不可不保護之”。清代帝王皆崇重藏傳佛教，其中以乾隆皇帝的崇重尤爲突出，乾隆帝在位期間，禮敬三世章嘉國師、六世班禪，在皇宮和皇家苑囿興建雨花閣、慧曜樓、寶相樓、梵華樓等多座佛堂，在北京和承德等地大興寺廟，爲藏傳佛教所作功德無計。大量史實説明，乾隆皇帝對藏傳佛教的這些崇重不僅旨在加强民族團結、穩定邊疆社會，而且還有其篤信、實修和祈福的個人需求。即將於北京保利秋季拍賣中上拍的清乾隆二十七年銀嘎烏奉硨磲白度母像就是一件重要物證，其精細的工藝、獨特的選材、寓意深刻的題材和周正大方的四體文字書刻銘文，充分體現了清代皇家藝術鮮明特點和乾隆皇帝崇佛祈福的的真實人生。

一、銀嘎烏藝術特征

“嘎烏”，是藏語音譯，即奉置護身佛的盒子。盒内除可奉置護身小佛像外，還可奉置印有經文的綢片、舍利子、甘露丸，以及活佛的頭發、衣服的碎片等。一般挂在脖子上，或斜挎於腰間，作爲護身之用。一般用金、銀、銅三種金屬材料製成，其中以銀製嘎烏最爲常見。其形狀和大小不一，其中男子用方形嘎烏，而女子用圓形嘎烏。藏民出外多佩戴嘎烏，一方面用以護身，保佑平安，另一方面也有裝飾的作用。在古代社會，佩戴嘎烏是蒙藏民族一種重要的信仰習俗，其來源應當與其游牧生活密切相關。

這件嘎烏以純銀製成，形同小佛龕，龕身呈半圓形，頂出尖拱。正面安置嵌入式龕門，龕門中央安裝透明玻璃，邊緣雕刻火焰紋，下方雕刻一排規整的蓮花瓣，透過玻璃門，可以隨時觀想到龕内供奉的佛像。龕身兩側面高浮雕佛教八寶圖案，其中左側面自上而下依次雕法螺、盤長、寶蓋和金輪，右側面自上而下依次雕寶傘、雙魚、寶罐和妙蓮花；八種圖案間又以纏枝蓮進行裝飾，極盡繁縟與奢華。八寶又稱“八吉祥”、“八瑞相”，是藏傳佛教中常見的裝飾紋飾，具有吉祥、圓滿、幸福等豐富的象征意義。佛龕背面自右至左依次陰刻漢、滿、蒙、藏四體文字銘文，銘文内容完全一樣，其中漢文内容爲：“乾隆二十七年八月初四日欽命阿旺班珠爾胡土克圖認看供奉硨磲成造白救度佛母。”打開龕門，其内供奉與龕背銘文完全吻合，爲硨磲雕成白救度佛母像一尊，龕内有金綫織内襯、護套及小黄檀木托板，皆保持原狀，完好如初。佛龕下部有束腰式臺座，臺座邊緣亦以纏枝蓮進行裝飾，束腰上飾寶珠紋。臺座下有裝藏，封底板中央刻畫十字金剛杵。嘎烏的整體形式與蒙藏地區所見大體一致，但造型之規範、做工之精細、裝飾之繁縟、品相之完好，是一般嘎烏無法企及的，可謂美輪美奂，充分顯示了皇家藝術的高貴品質和清代雕造工藝的高度發展水平。

二、四體文字銘文

在這件嘎烏背面，自右至左刻有漢、滿、蒙、藏四體文字銘文，雖然銘文只有35字，但内容十分豐富，包括供奉主尊白救度佛母像、白救度佛母像雕造材質、認看者阿旺班珠爾胡土克圖和認看時間乾隆二十七年八月初四日。其中，“認看”和認看者“阿旺班珠爾胡土克圖”兩處内容值得我們特别注意，因爲它們關涉到這件嘎烏及嘎烏内供奉的白度母像的雕造時間、嘎烏及白度母像的供奉級别與地位。

首先，關於“認看”一詞，它是清代宮廷延請大活佛給佛像、唐卡確定名稱、年代、材質和産地的專用名詞。但是對於不同的認看對象，認看的意義和功用并不完全相同。如清代乾隆初期，寺廟和清宮佛堂陳設的佛像琳琅滿目，面對這些數量浩繁、品類衆多佛像，乾隆皇帝認爲“造像材料和各像面目無法識别，難以整理”，遂降旨“將這些佛像分别開來，用蒙藏兩種文字標出名號”，三世章嘉國師、赤欽和阿旺班珠爾等多位駐京高級喇嘛受請具體辦理，他們在理藩院文書謄録及繕寫人員配合下，用時兩月，仔細察别，進行了一次大規模的佛像定名工作。今天在北京故宮博物院收藏的佛像中，有不少佛像上面拴有大活佛“認看”的白綾簽，上面用漢、滿、蒙、藏四體文字書寫認看内容，就是當時整理認看的結果。很顯然，這種性質的“認看”就具有鑒定的功用，包括鑒定佛像的神格、年代、材質和來歷等内容。再如清宮供奉的唐卡、佛像和法器中，有許多作品就是繪塑於乾隆時期，其時代和神格顯而易見，根本無需鑒别，而這些作品上也都出現了“認看”的内容。如北京故宮博物院收藏的一幅布本彩繪清達摩尊者唐卡，其背後即縫有“乾隆四十一年(1776年)八月二十日，乾隆帝欽命阿旺班珠爾胡土克圖認看”四體文字書寫的白綾簽。不言而喻，這種“認看”重點不在鑒别，而在於標示作品已經過大活佛加持和開光，“認看”的真正用意即爲加持和開光。這件嘎烏背面的“認看”意義正屬於後者，具有加持和開光的作用，因爲其“認看”内容——佛像的神格和材質是顯而易見的，無需進行認真仔細的甄别。

“阿旺班珠爾胡土克圖”是銘文中另一處重要内容。“阿旺班珠爾”是藏語音譯人名；“胡土克圖”是蒙古語譯音，漢譯爲“有壽者”，是清王朝授予藏族及蒙古族大活佛的稱號，也稱“呼圖克圖”。根據學者們研究，阿旺班珠爾胡土克圖是清代一系十分著名的活佛，其傳承最早可以追溯到康熙時期，但是以乾隆時期的轉世最有影響。乾隆時期阿旺班珠爾事迹屢見於當時各種蒙文、藏文和漢文史料和檔案中。如清代内務府檔案中，多次提及阿旺班珠爾認看佛像、唐卡，爲佛像、唐卡鑄造和繪製提供幫助，以及直接參與唐卡的繪製工作，他的繪畫還得到乾隆皇帝的贊賞和青睞；《福隆安等奏擬賞賜須彌福壽之廟開光念經衆喇嘛折》記載他參與承德須彌福壽之廟的開光法會，稱他爲“扎薩克喇嘛阿旺班珠爾”；乾隆三十八年(1773年)，他參與了《滿文大藏經》的編譯工作；特别是乾隆四十五年(1780年)六世班禪進京時，章嘉國師在五臺山避暑，他代掌駐京喇嘛印務，後又被調往多倫迎接班禪一行，主持參與衆多佛事活動。這些足以説明乾隆時期的阿旺班珠爾地位十分顯赫，是深得乾隆皇帝寵重的一位駐京大喇嘛。有阿旺班珠爾胡土克圖這樣一位地位顯赫的大喇嘛認看供養，足見這件嘎烏奉硨磲白度母像的級别與價值非同一般。



2111-3

三、硨磲白度母像

銀嘎烏内所奉主尊爲硨磲雕刻的白救度佛母像。白救度佛母簡稱白度母，是藏傳佛教崇奉的二十一度母之一，因其身色潔白而得名。從本源上看，白度母與其他衆多的度母皆源自緑度母，但也有其特有的殊勝功德，其殊勝功德就是能够賜予衆生長壽，是一尊延壽佛母。在印度及藏傳佛教中，有許多延壽本尊，有些屬於無上瑜伽密部，有些屬於事部或理部，其中最爲著名的是白度母、尊勝佛母和無量壽佛，這三尊合稱“長壽三尊”，在藏傳佛教寺廟中供奉十分普遍。

這尊白度母像形象特征與常見無二，她跏趺端坐，頭戴花冠，頭頂束高發髻，面形圓潤，五官刻畫生動逼真。上身不着衣，佩項圈、帔帛、手鐲和臂釧等裝飾，胸部雙乳高高隆起，下身着長裙，衣紋密集，具有較强寫實感。左手當胸結説法印，右手仰置右膝結施與印。全身共有七只眼，分别是雙手、雙足各一眼，面部三眼，所以俗稱“七眼女”。這些眼象征她能觀照一切衆生苦難，是觀音菩薩慈悲本懷的重要體現。但是其選材及工藝非常特殊。白度母像的上身直到下腰部位用硨磲精雕而成；下身的雙腿跏趺部位和其下的束腰式蓮花座以純金整體鑄造；蓮花座下亦有裝藏，裝藏完好如初，封底板上刻有精美的十字金剛杵；雙脚亦爲硨磲雕製；頭部花冠、耳花及周身的項圈、帔帛、手鐲、臂釧等裝飾皆以純金用錘揲技術打製而成；花冠及耳花、項圈上鑲嵌有緑松石。全身選材之講究、工藝之精細、繁復令人嘆爲觀止!

此像選材如此講究，顯示了皇家造像不惜工本的超强實力，同時亦有其深刻的宗教寓意。首先，全像共選用了金、硨磲和緑松石三種材料製作而成，這三種材料都是十分珍稀的材料，堪爲自然之精華，足以體現皇家造像品質之高貴。其次，在這三種材料中，以硨磲最爲突出。硨磲又名車渠、紫色寶、紺色寶，主要來源於法螺，屬於法螺科，一般以産於印度洋區的大法螺最爲有名。此像用硨磲雕琢了主體部分，突出了硨磲稀有的體量與品質，因爲硨磲一般料小，能得如此大料成造此像殊爲難得，同時又達成與白度母身色吻合，顯現其增福延壽的宗教功用。再者，金、硨磲和緑松石皆爲佛教七寶中的重要組成元素。關於七寶，不同經書所譯不盡相同，總有十余種寶物名列其中，但藏傳佛教中之七寶比較固定，爲紅玉髓、蜜蠟、硨磲、珍珠、珊瑚、金、銀，稱爲“西方七寶”。此像在用材上占有七寶中之三寶，具有一定的代表意義，而且又屬於西方之寶，與造像主題屬性一致，在用材上進一步突出了造像主題延壽的宗教功用。

結 語

綜上可見，此銀嘎烏奉硨磲白度母像是一件稀有難得的清宮造像藝術珍品。其形式之獨特、造型之完美、做工之精細、用料之講究，認看者之崇高地位、皆臻於至上，體現了清代皇家崇佛的規格和等級。如此完美而高貴的造像，而又有具體、美好和深刻之寓意，在當時的歷史背景下，除了乾隆皇帝，我們很難想象有第二人堪能受此尤物，它應是乾隆皇帝隨身供奉的佛像，以祈求自己延年益壽、聖壽萬年。1978年北京白塔寺白塔塔刹内發現了一件銅鍍金小嘎烏，内奉一尊高4.2厘米的赤金長壽佛像，嘎烏内外滿刻一部藏文《尊勝咒》，是乾隆十八年(1753年)宮廷製作、乾隆皇帝敕令供於白塔塔刹内的重要塔藏品之一。此件銀嘎烏奉硨磲白度母像在形式、風格和工藝上與白塔寺發現的嘎烏及佛像極其相似，足可與之媲美。

近年來，清宮佛教藝術品頻頻現身市場，但如此形式的造像從未在國内市場出現。今秋北京保利首次推出這件銀嘎烏奉硨磲白度母像，對於廣大佛像收藏愛好者而言，可謂一時千栽、千載一時之良機，一定會引起大家的關注和興趣。故筆者不揣庸陋，略述管見，以爲隨喜功德！并預祝拍賣圓滿成功!





《故宮博物院藏文物珍品大系——藏傳佛教造像》圖257　17-18世紀　釋迦牟尼佛龕像



《故宮博物院藏文物珍品大系——藏傳佛教造像》圖157　15世紀　賢德佛龕像



2111-4

2111

清乾隆　硨磲金白度母配乾隆御製銀龕

Qianlong Period, Qing Dynasty

AN EXTREMELY FINE IMPERIAL SILVER SHRINE WITH A GOLD AND ANCIENT FIGURE OF TARA

佛龕H 13 cm，白度母H 7.6 cm.

RMB: 3,000,000 — 4,000,000







2111-6



2111-7



2111-8

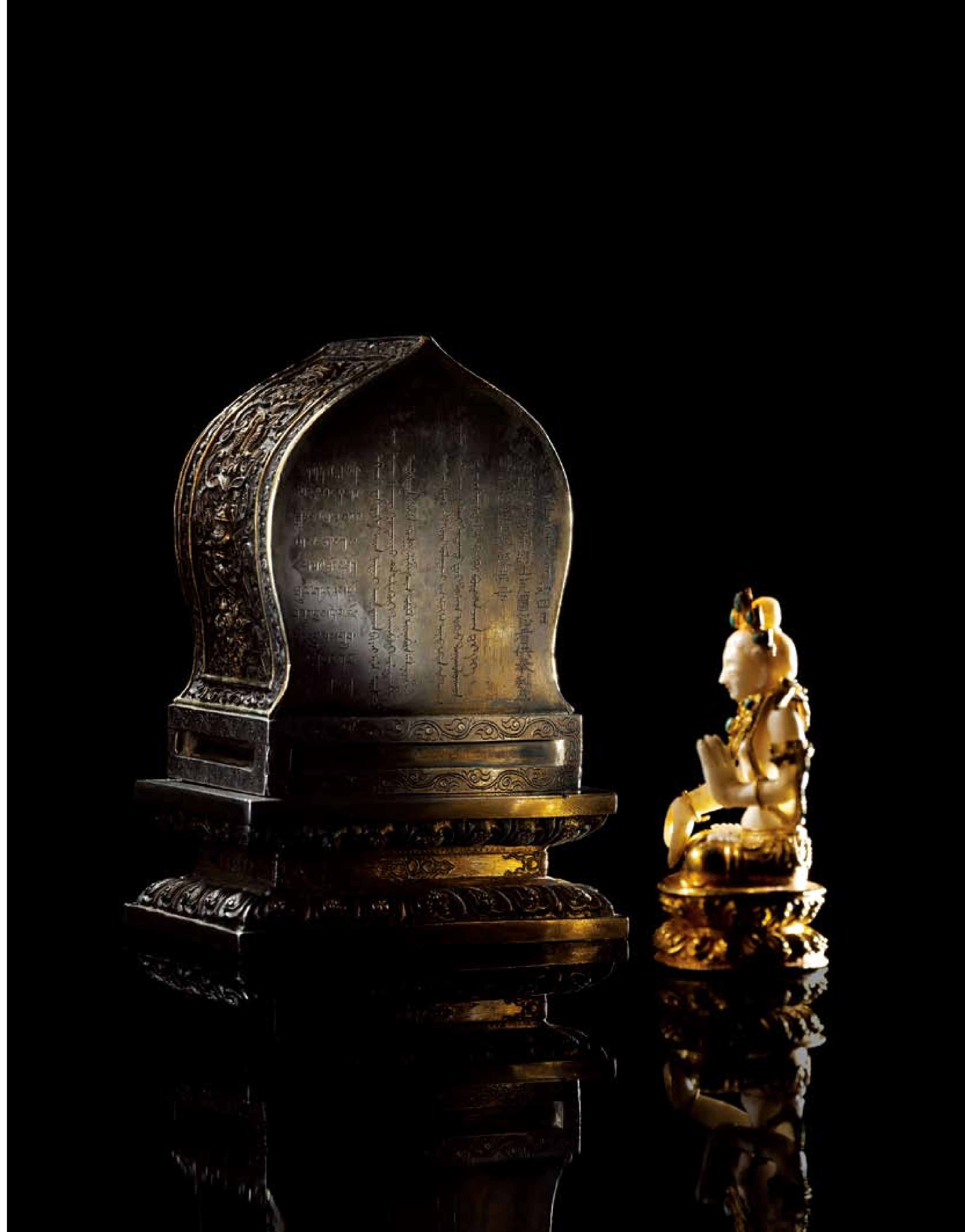


2111-9





《清宮包裝圖典》第140頁 北京故宮藏隨身佛及佛龕





2116

清康熙　銅鎏金無量壽佛

Kangxi Period, Qing Dynasty

A GILT-BRONZE FIGURE OF AMITAYUS

H 43 cm.

RMB: 2,600,000 — 3,600,000



2116-1

在爲一尊金釋迦牟尼佛裝髒時，用料有“五香、六藥、藏卷”的說法，具體如下：

“金釋迦牟尼佛一尊，裝髒計：藏卷六十六個，共用高麗紙三十三張，杭細一丈一尺，衣綫三兩一錢分分，紅化水一斤二兩四錢，梔子十三兩二錢，白石一斤，蕓香四兩，白檀四兩，紫降四兩，沉香四兩，泡速四兩，草果四兩，益智仁四兩，紅花四兩，肉豆ɑ四兩，石糕四兩，丁香四兩，棉花一斤”。

雖然這尊造像的底蓋脱落，已經無法確認其原始裝髒形式，但是從其殘余的痕迹來看，肯定有香料的填充。或許采用的就是上述裝髒內容。

還有一點要特別注意，在無量壽佛的臉部、身上、手足部分有暗紅色的痕迹。這種現象不僅出現在一尊造像上，很多康熙時期同類造像上均可發現。這是與其它時期不同的一種裝飾形式，即銅像罩漆，這種裝飾與乾隆時期清宮造辦處檔案中提到的銅造像“見肉泥金”的目的是一樣的。按照佛教經典的規定，無量壽佛爲紅色身，所以工匠在此像“見肉”部分塗紅漆以符合儀軌。

對於康熙時期宮中什么時候開始造像，造像規模有多大没有見到詳細的材料。康熙初年，養心殿造辦處，這一專門服務於皇帝的內廷造辦機構成立，但是當時并未見到鑄造佛像活動的記載。

三十六年清內務府下設中正殿念經處，專門管理宮中藏傳佛教事務，辦造佛像。此後宮中佛事活動開始走上正軌。但中正殿念經處的設立，實際上標志着清代宮廷造像活動開始規範化，并不是意味着宮中造像的開始，因爲此前已有零星鑄造佛像的記載，只是這種活動并不是經常性的。通過這些史料，可以推斷在中正殿念經處成立之前，宮中造辦處造像的內容和規模。如康熙三十五年（1696年），玄燁在親征噶爾丹的途中，由於隨行所帶的佛像即將賜完，於是給皇太子胤ɑ寫信，讓他派人送去養心殿造辦處所造佛像56尊，作爲賞賜蒙古貴族之用。另外，胤ɑ的奏折中提到，造辦處的新佛模還未完成，只好用舊大模造像30尊，舊小模造像50尊，先送去，待新模完成後，急造送去。可見宮中造像應早在此前已經開始，但是佛模形式比較單一，造像的規模也不大。從目前分藏在世界各地的與本造像風格相近的作品來看，有兩個特點，其一，這些作品大多數是無量壽佛，以滿足蒙古王公的精神需求；其二，正如上文所提到的，清宮當時主要使用大小兩種模子造像，也就是説，康熙時期的造像以大小兩種尺寸爲主。這與目前藏品的情況是完全吻合的。大的高42厘米，小的高約22厘米，小的造像也見於國內外一些博物館收藏品和拍賣市場中，風格與此尊極爲相近，只是型製略小而已。此尊造像很有可能是康熙三十六年中正殿成立以前的作品。



清康熙銅鎏金無量壽佛賞析

故宮博物院研究員　羅文華

無量壽佛是佛教信仰中極爲重要、流傳廣泛的尊神。由於此尊神既能滿足現世人間衆生的對於壽命綿長的追求，又能接引善良的衆生死後超脱輪回之苦，往生美好的西方極樂世界，千余年來，以無量壽佛爲題材的單尊造像作品不計其數。這些作品雖然材質不同，風格迥异，但其表現模式幾乎未有明顯的變化：無量壽佛或作佛妝，或作菩薩妝，雙手施禪定印（或托甘露瓶），全跏趺坐姿，坐於蓮臺上。也就是説，無量壽佛留給藝術家自由創作的空間很小，在如此狹窄的空間內，要創作出精美、生動的外在形象以及深沉慈悲內涵的內在精神世界其難度可想而知。我們可能已經習慣了乾隆時期清宮造辦處大量模式化、毫無個性的作品，并且把它們認定爲清宮標准樣式的無量壽佛樣式。然而，當人們看到這尊無量壽佛時，無不驚艷於它的優雅氣質，傾慕它的內在精神。此尊無量壽佛造像是清代康熙時期宮廷造像堪稱當時最爲杰出的作品之一。

此尊無量壽佛是菩薩妝，所以我們能看到精致而優雅的細部表現。瓶式頂髻上飾寶髻的（稍殘斷），這都是模式化的形式。五葉寶冠部分最爲華麗，每葉均以細密生動的花枝裝飾，排列緊密，珊瑚、青金石、緑松石小珠交錯鑲嵌，色彩各异，極顯華貴。耳後飄帶呈U字形，向外揚起，耳環圓環形，下綴珠飾，花枝繁密，嵌珠石，這部分與故宮博物院所藏康熙二十五年（1686）玄燁爲他的祖母孝莊太皇太後所造四臂觀音像的做法完全一致。面龐青春俊秀，面含童稚般純真的微笑，象征此佛內在寧静純潔的精神世界。這與傳統無量壽佛成熟穩重的表現方法明顯不同，有明顯的蒙古和西藏的影響。胸前垂落的項鏈珠粒晶圓，雖是銅鑄，却讓人感覺到玉石的圓潤，可見工藝水平之高，加工之精良。上身袒裸，僅披絲帛，下身着裙。身體肌膚匀稱，充滿青春的活力，雙臂略懸，施禪定印，披帛包裹雙肩，繞小臂飄落身後，再從雙腿下穿過，垂落座前，雅致而活潑，身姿挺拔，氣度恢弘，有帝王之相，菩薩之懷，青年之情。這仿佛就是康熙時期清帝的真實寫照。

我們可以特別觀察它肩部前後披帛上花紋以及雙腿裙緣上的裝飾圖案均是陰刻鏨刻細密花紋，借鑒了織綉上的裝飾圖案，以細膩精微的技法在銅像表面生動地表現出來。蓮座爲仰覆蓮式，最爲特別的是它的蓮瓣。瓣尖有束帛纏花的樣式，這是其它任何時期造像中所絶無僅有的形式，應當是清宮獨特的創造，兩側各出花芽，爲飾。這些特別均可以與上面提到過的康熙二十五年的四臂觀音像相比較，二者之間的裝飾手法完全一致。而且蓮座沉穩寬大，使整個作品表現出一種尊貴的氣質。這些特征足以證明，此像毫無疑問是康熙時期宮廷造辦處的作品。

底座内有密集排列的裝髒經卷，每個小經卷以五色絲綫纏繞。當時清宮有專門的喇嘛工匠負責包裹這些裝髒經卷。越尊貴的佛造像裝髒越豪華。我們雖然没有康熙時期裝髒的記載，但檔案中記録了乾隆時期裝髒的用材。比較乾隆四十五年(1780年)，清宮



清康熙　銅鍍金無量壽佛

捷克共和國布拉格國立博物館亞洲藝術分館藏



2116-2





2117-1





2117-2

2117
清乾隆　銅鎏金大威德金剛
Qianlong Period, Qing Dynasty
A FINE GILT-BRONZE FIGURE OF YAMANTAKA
H 26.5 cm.
RMB: 400,000 — 600,000



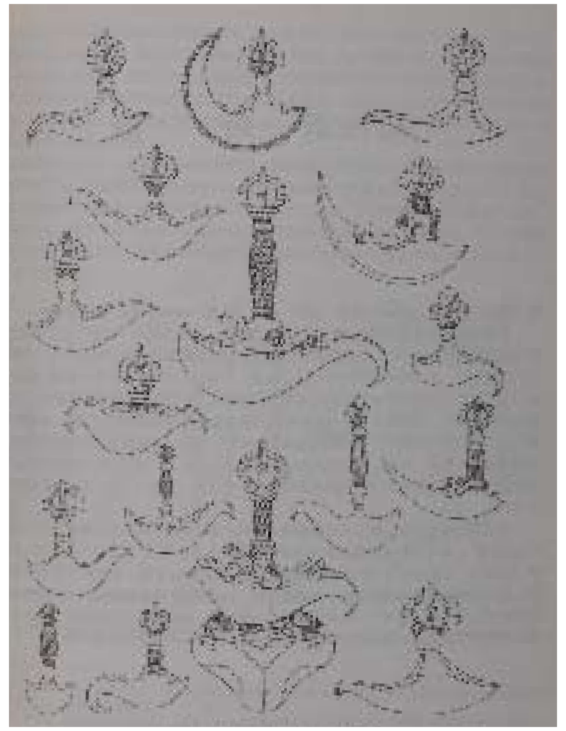
2117-3

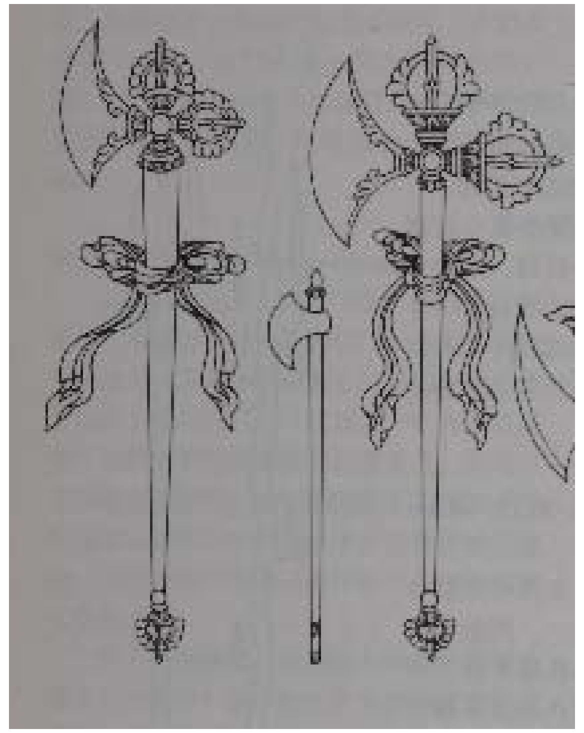


2117-4

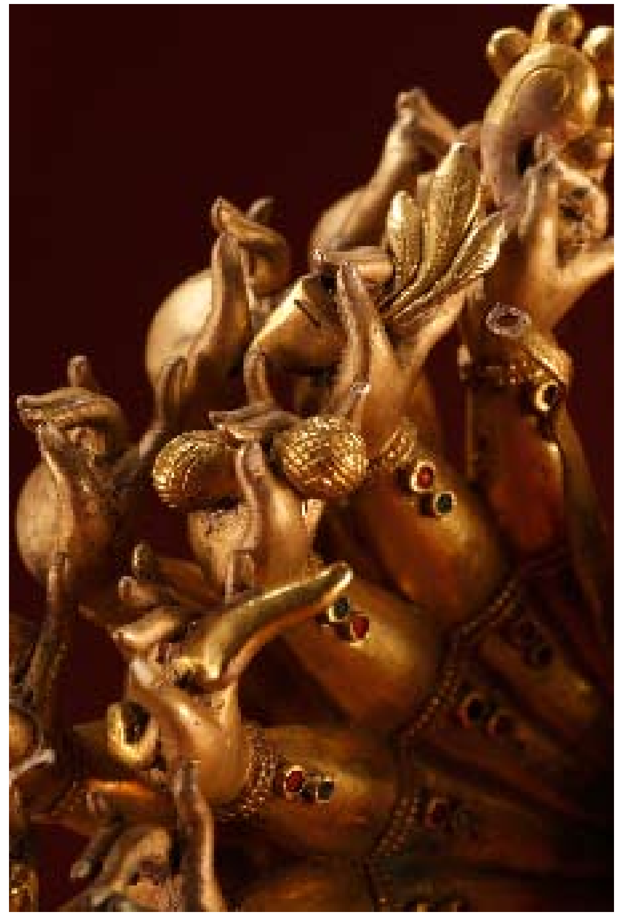


《北京文物精粹大系——佛造像卷（上）》圖171



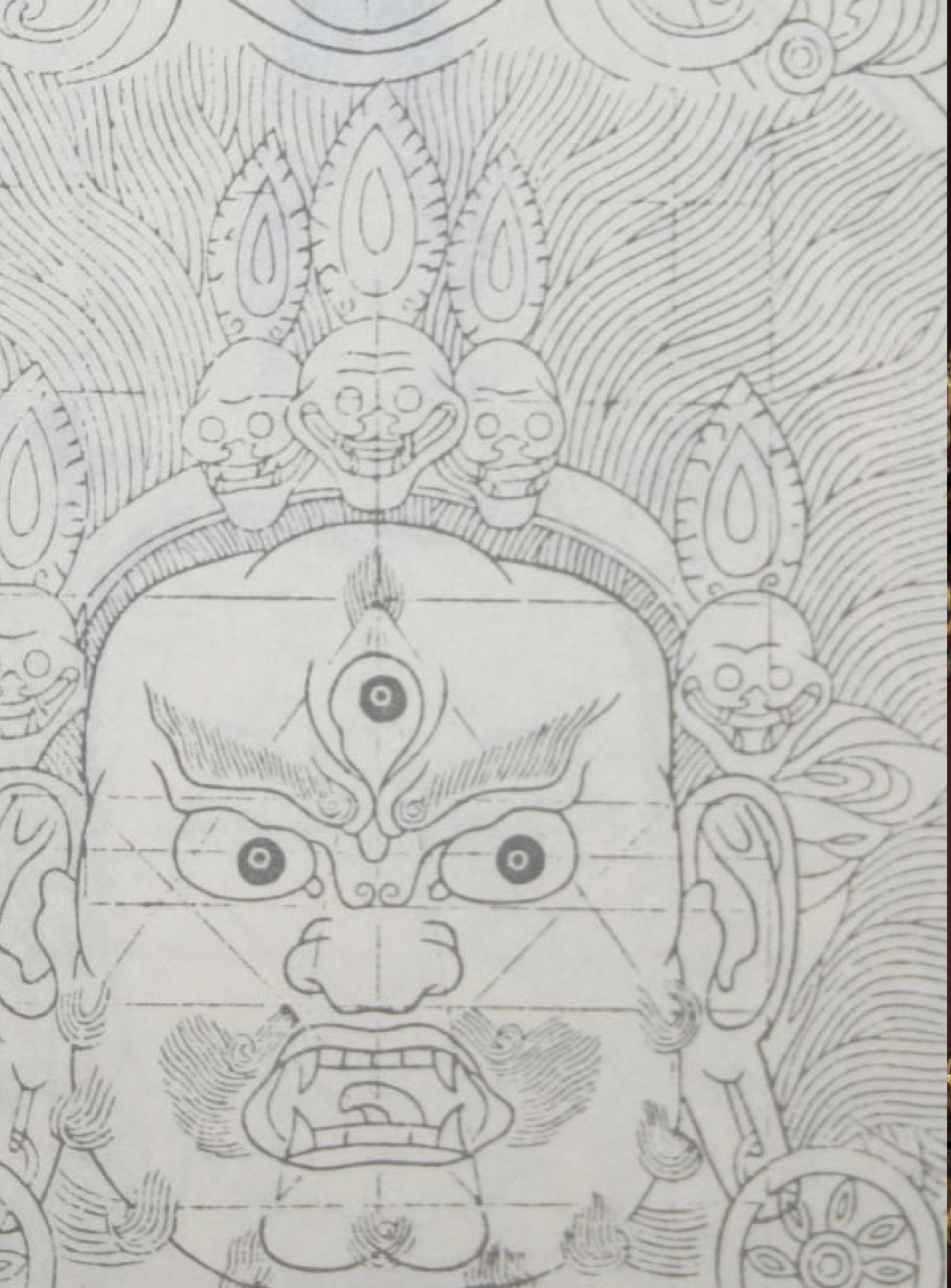








2117

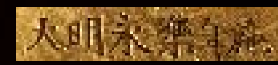







2118
明永樂　銅鎏金釋迦牟尼坐像
“大明永樂年施”款

Yongle Period, Ming Dynasty
A VERY RARE AND FINE GILT-BRONZE FIGURE OF SAKYAMUNI
Yongle Six-Character Mark
H 22.5 cm.
RMB: 4,500,000 — 6,500,000



2118(mark)


2118-1


2118-2

明永樂銅鎏金釋迦牟尼坐像

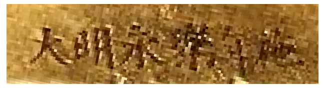
中國藝術研究院教授　金申

明政府爲了聯絡西藏地方的宗教上層，在皇家的“禦用監”監製下，製作了許多精美的佛像，作爲禮品賜給西藏寺廟。明廷製作的藏式佛像約始於永樂六年，帶款的目前只見“大明永樂年施”和“大明宣德年施”二種。

此尊釋迦牟尼佛結跏趺坐在蓮座上，左手置膝上施禪定印，右手指地結觸地印， 金剛跏趺而坐。表明釋迦在成佛前，經過六年苦行，克服無數磨難，降服了破壞修法的惡魔，終於在菩提樹下成道。這些只有大地之神才能作證，這種形象稱爲“得道相”。釋迦牟尼像高肉髻，臉微頷，面相豐滿端正，寬額，五官位置勻停，高鼻薄唇，眼瞼略俯視，表情静穆柔和，略含笑意，表情深沉内省，略蘊柔媚之態。面部塗色粉，再加以描繪五官，是藏傳佛像的傳統做法。腰部細瘦，腰部以上呈扇形，身着袒右肩大衣，衣紋起伏凸顯，轉折流暢自然，如行雲流水，富有立體感。胸部露出内束的裙腰，邊緣呈折帶紋，翻卷自如。整體身軀凸顯，體型飽滿。特别是手脚的刻劃柔軟生動，富有寫實性和生命力。

釋迦佛結跏趺坐於仰覆蓮束腰臺座，臺座上下層各鑲一圈連珠，束腰内收呈鋭角狀，蓮瓣挺拔飽滿，宛如菊花瓣，極有彈性和力度感。蓮瓣的内緣紋飾很飽滿，尖端部上卷成三顆圓珠狀。主蓮瓣間露出底層蓮瓣一角，微微上翹，是標准的明初宫廷蓮花座形式。蓮座上鎸刻“大明永樂年施” 數字，楷書陰識，字體秀美，爲從左至右的順讀形式，是爲了迎合少數民族的讀寫習慣。

此像整體造型端莊，比例勻稱，動態舒展，綫條流暢，金色飽滿悦目，富麗堂皇，紅銅製作鎏金，表面略有自然的鎏金磨蝕痕迹，顯示出歲月的滄桑。工藝精致，細部處理一絲不苟，精益求精，品相一流，盡顯皇家風範。代表了明代佛像的最高水准，具有極高的藝術性，是典型的明代永樂宫廷製作的標准佛像，與北京故宫藏明永樂銅鎏金釋迦牟尼佛成道像造型、尺寸基本相同。



2118(mark)


清代供奉者配制的佛冠


北京故宫藏品 明永樂 銅鎏金釋迦牟尼坐像




意蘂心香



不動明王像也以爲諸明王忿怒相式

造像量度圖樣

四



2119-1

2119
清乾隆　六臂大黑天像

Qianlong Period, Qing Dynasty

A FINE GILT-BRONZE FIGURE OF MAHAKALA

H 27 cm.

RMB: 300,000 — 500,000



2119-2



2119-3



2119-4



2120
清乾隆　銅鎏金大威德金剛
Qianlong Period, Qing Dynasty
A FINE GILT-BRONZE FIGURE OF YAMANTAKA
H 21 cm.
RMB: 400,000 — 600,000




2120-3


2120-4


2120-5


2120-6







2121
清乾隆　銅鎏金大威德金剛
Qianlong Period, Qing Dynasty
A FINE GILT-BRONZE FIGURE OF YAMANTAKA
H 18.5 cm.
RMB: 300,000 — 500,000







2121-1(局部)

2122

明　銅鎏金廣目天王立像

Ming Dynasty

AN EXTREMELY RARE AND FINE GILT-BRONZE FIGURE OF VIRUPAKKHA

H 111.5 cm.

估價待詢

ESTIMATE UPON REQUEST



2122-1

着黄金盔甲 護西牛賀洲

——明代銅鍍金廣目天王像

黃春和

廣目天王，是印度梵語的意譯，音譯“毗樓博叉”，其中“廣目”意爲能以净天眼隨時觀察世界，護持人民，“天王”即護衛佛法的天神，《金光明經》稱“外國呼神，亦名爲天”。據《大集經》記載，此天王住在須彌山西面的白銀埵，受佛陀付囑，率領其子及獅子、師子發等八位諸龍軍將、西方十六天神、三曜七宿、諸天龍鬼等眷屬，守護西牛賀洲人民及佛法。其形象有多種，《陀羅尼集經》記載爲：左手持矟，右手執赤索，其余與其他天王大致相同。而《般若守護十六善神王形體》記載爲：身紅色，一面二臂，目圓而外凸，頭戴龍盔，身穿鎧甲，右手捉龍，左手托塔，於諸佛净土壇城中，守護西門之職，主懷愛。因其爲金翅鳥所化，能鎮伏龍王，故右手捉龍。一般以後一種形象多見。他是漢藏佛教共同信奉的四大天王(其他三天王爲東方持國天王、南方增長天王和北方多聞天王)之一，一般與其他三位天王一起成組供奉。在漢傳佛教寺廟裏, 四大天王通常供於天王殿中，左右兩側各二，依各自鎮守的方位而布置，其所在殿堂也因此得名“天王殿”；在藏傳佛教寺廟中, 多以繪畫形式出現在主殿大門外兩壁上。

北京保利推出的這尊廣目天王像爲典型的漢傳佛教所奉廣目天王形象。它頭戴大花冠，頂束高發髻，耳側繒帶飛揚，耳下垂圓環；面部肌肉鼓脹，雙目圓鼓，鼻梁扁平，下頜及兩腮蓄有濃密須胡；身着甲胄，足蹬雲頭高靴，形象威武彪悍。甲胄的形製完全模仿古代武士裝束，其胸、背有兩塊大銅板保護，腹、腿及臂部用鱗甲覆蓋，兩肩、手腕及足腕上配有獸頭護套。形式雖然十分繁復，但刻畫精細，層次分明，而且具有極强立體感。身後披有倒U字形大帔帛，突出了天王不同於一般武士的宗教神性。左手皆置於胸前，右手或握一條赤龍，象征他爲群龍的領袖，或持一條赤索，據説他看到有人不信奉佛教，便用索將其捉來，使其皈依佛教。雙腿站立，足下是岩石形臺座，象征天王守護的國土。整體造型大方，形象生動，雕工精細，品相完美，體現了明代中晚期漢傳佛教造像鮮明特點。從其碩大而厚重的體量和精致的工藝來看，此像顯然不是一般民間作坊所爲，應當出自當時大型佛教寺廟及其鑄造場所。

值得特別注意的是，此像與北京藝術博物館(館址在北京海澱區萬壽寺)收藏的一尊銅鍍金持國天王像有諸多相同之處：它們體量相同，皆爲111、5厘米；風格相同，皆爲明代中晚期漢傳佛像；工藝相同，皆爲銅鍍金形式；衣着及裝飾相同，皆頭戴花冠，身着甲胄；造型相同，皆雙腿站立於岩石形臺座上；神態相同，皆凶猛威武。唯一不同的是手中持物各异，廣目天王像持物爲赤龍，持國天王像持物爲琵琶，是其各自不同宗教功用的標顯所需。根據這些特點，我們相信今秋北京保利推出的這尊廣目天王像與北京藝術博物館所藏持國天王像原來應爲某寺天王殿所奉四大天王中的兩尊，屬於一組同堂的供奉。但是它們出自哪座寺廟，我們已無法得知。同時，在天王像岩石形臺座座面的中央位置上，兩尊天王像都莫名其妙地留下了一道人爲摩損的痕迹，根據經驗推測，這一位置一般都會刻寫紀年性銘文，但現在已完全看不出原來的面貌。原來是否刻有紀年性銘文，銘文的具體内容又是什么，我們也不得而知，只能期盼新的發現爲我們提供可靠的依據。北京藝術博物館收藏的銅鍍金持國天王像目前正在該館舉辦的《明清佛像藝術展》中展出，有興趣的朋友可以前往觀瞻。



北京藝術博物館藏銅鍍金持國天王像













2122-6



2123

明宣德　銅雕無量壽佛

無量壽佛又稱長壽佛，是阿彌陀佛的報身像，屬西方蓮花部，其本意是意根清淨的自受用，意根清淨所起的智慧即妙觀查智。大日疏經：「衆生界乃仍無止盡，諸佛的大悲亦無止盡，故名無量壽」，與白度母、尊勝佛母、無量壽佛稱爲長壽之尊。長壽佛的造型是身著菩薩裝，高發髻，有華麗的佛冠，胸前、手臂、足部則布滿纓絡，雙脚呈金剛跏趺坐，雙手禪定印，手上有一寶瓶(但寶瓶已失)。

此件無量壽體型健碩，比例勻稱，銅的鑄造工藝極佳，臉部刻劃爲高眉、半目的委婉神態，刀功細致，且全身均爲緑釉(應是氧化緑)，且臺座蓮飽滿工整，比較過永樂宣德時期的宮廷銅佛造型及臉像細節，都十分相似。雖無刻款，但比對後應爲十五世紀永宣時期宮廷造，爲宮廷或貴族家用陳設品。

Xuande Period, Ming Dynasty

A VERY RARE BRONZE FIGURE OF AMITAYUS

H 50 cm.

RMB: 800,000 — 1,200,000







1999年 紐約蘇富比拍品

2124

清乾隆　木雕金漆普賢菩薩立像

Qianlong Period, Qing Dynasty

A VERY RARE GOLDEN LACQUER WOOD CARVED FIGURE OF SAMANTABHADRA

H 114 cm.

RMB: 2,300,000 — 3,300,000

此像堪稱乾隆時期木雕作品之代表作。雖然不是“等身像”作品，但是菩薩氣宇軒昂，姿態優雅，無論是身上的裙衣珠絡，還是背光臺座無不精細雅致，珠圓玉潤，雕刻水平之高，琢磨之精良，渾然天成，毫無滯礙之感。

菩薩頭戴五葉寶冠，冠葉上的珠絡和胸前的項鏈、珠均模仿玉石加工的效果，珠粒晶圓。寶瓶式發髻、光滑平直的額頭、飽滿的面頰、稍顯肥腴的身體均有明顯的各式化傾向，這也説明，此像的年代當在乾隆時期，此像與故宮博物院現存的金質彌勒菩薩立像有异曲同工之處。菩薩表情安詳，垂目睇視，讓人感受到菩薩慈悲的胸懷和寂静不動的内在世界。左右二手均作拈持狀，應當是持蓮花的手印。蓮枝原本緊貼雙臂外側，上抵肩頭外側，上承菩薩法器，現已殘斷，法器丢失，故此尊的名號無法確認。袒裸上身，僅見披帛從身後繞大臂而下，一直垂落至裙擺。腰部長裙，衣褶豐富，綫條流暢，綴飾細密珠串，略偏向左，仿佛有微風吃過，左腿前邁，給菩薩静態的立姿憑添了一份動態的感覺。這是工匠加工過程中精心設計的小插曲，立即使整個造像充滿動感的韵律。

其蓮座和臺座也頗有特色。蓮瓣雕刻成一個大蓮蓬形式，周圍是單層仰蓮座，瓣尖爲三摩尼寶形。這是明末出現的蓮瓣形式，大量運用於康熙和乾隆時期部分作品中。而將蓮座整體刻劃成一個大蓮蓬形式可能與喀爾喀蒙古造像的影響有關。蓮座下面爲方形束腰巴達馬座，束腰部分正面表現的了一頭大象兩邊各侍一獅的傳統佛教圖案，有濃重的藏傳佛教風格。

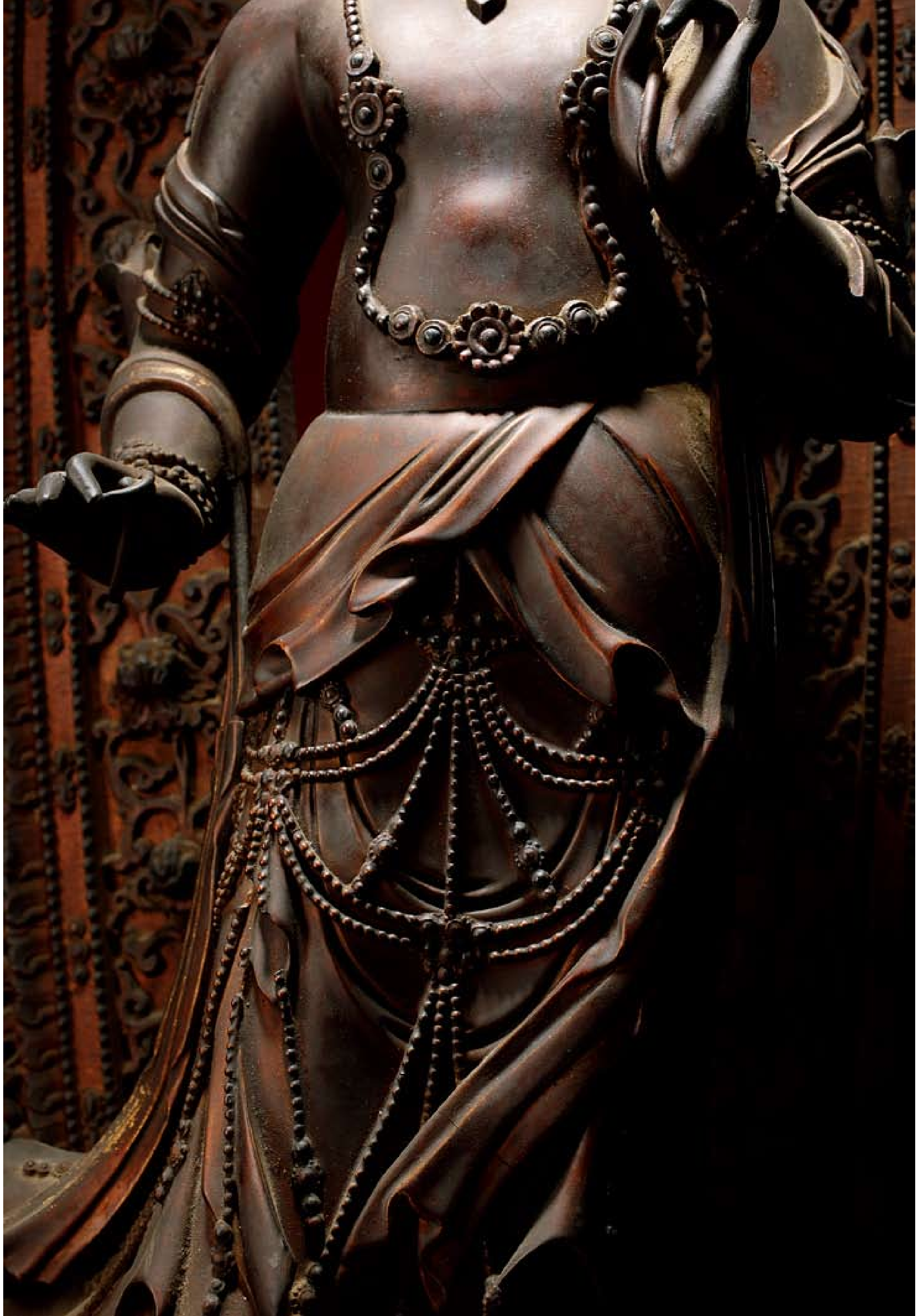
此像雕刻之精致，製作之精良也可以從其背光上感受到。菩薩背後安設一高大拱門式背光。除了頭光和身光爲鏤空之外，其余部分分爲三層，由外向内分别是西番蓮、金剛墻和寶相花。西番蓮是佛教最爲流行的圖案，從印度傳來，一直作爲佛教最主要的裝飾紋樣之一。金剛墻具有象征意義，代表對佛界時空的護持。寶相花是宮廷華麗的裝飾紋樣，多見於織綉、家具以及建築裝飾紋樣上。

種種迹象表明，此像極有可能清代皇家寺院流出的作品之一，比如在北京雍和宮、承德避暑山莊或外八廟中至今仍能見到相似的雕刻佛菩薩形象。而且從菩薩的形象來看，此尊應爲八大菩薩中的一尊，原來應有八尊配爲一堂，與正中的釋迦牟尼佛或三世佛一并供奉。

故宮博物院研究員　羅文華









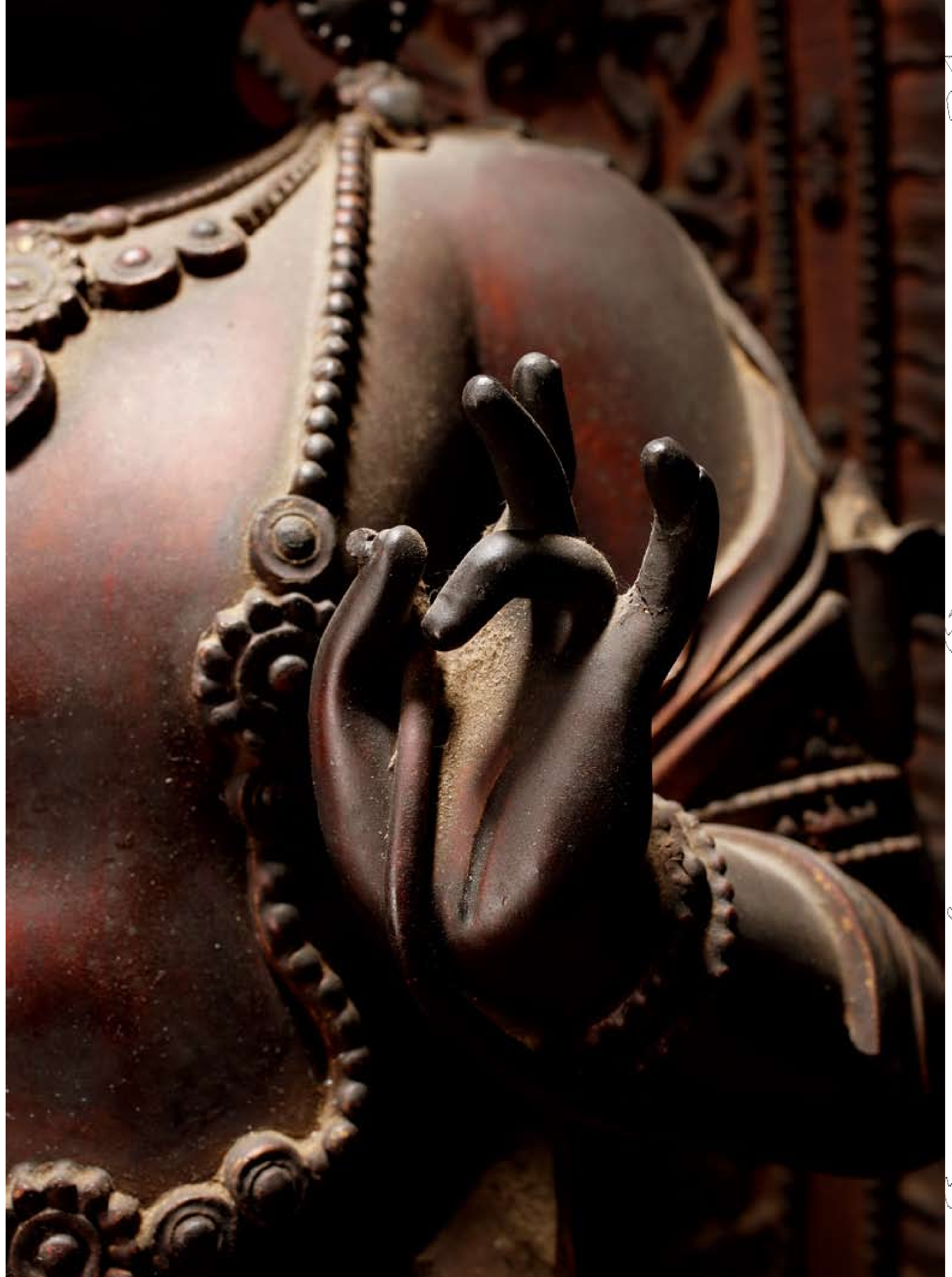
《雍和宮佛像寶典》 圖86 清中期 白檀木雕觀音菩薩



2124-1



2124-2(底座)





2124-7



2125-1

2125

清乾隆　鬥彩加金粉彩善財，龍女像兩件

來源：歐洲藏家舊藏

Qianlong Period, Qing Dynasty

TWO PIECES OF EXTREMELY FINE DOUCAI AND FAMILLE-ROSE FIGURES

H 40 cm.　H 43 cm.

RMB: 2,800,000 — 3,800,000

乾隆十二年(公元1747年)四月十四日，乾隆皇帝令太監胡世杰交觀音菩薩隨善財童子及龍女木樣三尊於內務府員外郎兼景德鎮督陶使唐英(1682—1756)并傳旨，“燒造填白觀音一尊，善財童子及龍女兩尊，如勉力燒造，窑變更好，原樣不可壞了，送到京時裝嚴安供。欽此。”次年，也就是乾隆十三年七月十二日，“司庫白世秀將江西景德鎮唐英經一年多試燒成功的觀音菩薩隨善財童子及龍女持進，交太監胡世杰呈進，訖”。(見《清宮造辦處活計清檔》之乾隆十二年各作成做活計清檔)。

善財(虔誠的童子)梵文爲Sudhana，民間又稱善財童子。華嚴經中記載：善財爲文殊菩薩曾住過的福城中長者五百童子之一。出生時，家中自然涌現許多珍奇財寶，因而取名爲「善財」。見《華嚴經·入法界品二》：“以何因緣名曰善財？此童子者，初受胎時，於其它內有七大寶藏，其藏普出七寶樓閣，自然周備......以此事故，婆羅門中善明相師，字曰善財。”不過善財童子却看破紅塵，視財産如糞土，發誓修行成菩薩。有一回文殊菩薩説法時，善財童子前往請教如何修持菩薩道，在文殊指示下，善財童子開始參訪五十三位善知識，造就了佛經中〔善財童子五十三參〕的佳話。并在普陀迦洛山拜謁觀世音菩薩，得到他的教化而示現成菩薩。

龍女是『二十諸天』中第十九天之婆竭羅龍王(Sagara-nagaraja)的女兒，聰明伶俐，八歲時偶聽文殊菩薩在龍宮説『法華經』，豁然覺悟，通達佛法，發菩提心，逐去靈鷲山禮拜佛陀，以龍身成就佛道。一天，智積菩薩與文殊菩薩研究女人成佛事。文殊菩薩提到龍女能與八歲成就佛法，於刹那間，發菩提心，即成正果之事，智積正大惑不解時，龍女突然顯法力，出現在他們的面前，并向智積稽手。站在旁邊的十大弟子之一的，號稱“智慧第一”的舍利弗見如此，不平地說：“汝不久得無上道，是事難信，所以者何女身垢穢，非是法器。雲何能得無上菩提？”(你這么快能證得佛法，真的難以致信，更何况女人身體很臟，根本没有資格成佛)龍女立刻拿出一顆價值三千大世界的寶珠，現給佛陀，佛陀笑眯眯地接了寶珠，龍女問：“佛陀接寶珠快不快？”回答說：“快極了。”龍女說：“成佛也是這么快。”説完龍女馬上變成男相，飛往南方無垢世界去了，龍女成佛後，便在觀世音菩薩身旁作了協持。

本次拍賣會我們有幸的從歐洲征集到這對鬥彩加粉彩描金善財童子及龍女像殊爲難得，經過仔細考證後發現，在《清宮造辦處活計清檔》中有明確記載而且由乾隆親自過問經唐英監督燒造的觀音菩薩隨善財童子及龍女共有三對，第一對是在本文開始提到的，應爲填白或窑變品種(依照乾隆的要求)，於乾隆十二年四月十四日接旨，次年七月十二日交付。第二對於乾隆十三年四月初十，



2125-2

“司庫白世秀來説太監胡世杰傳旨，著江西照現燒造的觀音菩薩隨善財童子及龍女再燒造一份，得時在静宜園(當時圓明園的一部分，現今的香山)供。”見《清宮造辦處活計清檔》之《乾隆十三年各作成做活計清檔》。由此可見這第二對也是填白或窑變的品種。第三對經過仔細研究對比，與本件拍品燒造方法和裝飾風格相接近的作品，在《清宮造辦處活計清檔》之《乾隆十三年各作成做活計清檔》中有着明確的特征記載，“七月三十日，員外郎兼佐領唐英來說，本月二十三日面奉乾隆諭旨，著燒造青花五彩觀音菩薩一尊隨善財，龍女。欽此。” 如今我們說的鬥彩，在乾隆時期與青花粉彩統統稱作青花五彩。特別是耿寶昌先生在《明清瓷器鑒定》一書提到在景德鎮禦窑廠有燒造釋迦摩尼、無量壽佛、粉彩觀音大士及善財、龍女像等。與此同時乾隆時期運用鬥彩加粉彩爲當時新的彩瓷裝飾法，鬥彩與粉彩合繪於一器，常用於人物的衣着和花卉，使得藝術效果更加完美。(見耿寶昌先生著 《明清瓷器鑒定》第272、278、279頁)

這次拍賣的善財、龍女像，經仔細審視後不難發現，在善財、龍女的衣着上運用了大量的鬥彩加粉彩并施以描金與單色釉同時并用的裝飾工藝。善財童子衣着飄逸瀟灑，粉色粉彩爲地，繪有佛教八寶，雲紋及竹、蘭、梅、菊、牡丹、靈芝等吉祥圖案。珊瑚紅描金衣帶，藍色飄帶，明黃色衣着內襯，用色豐富，層次鮮明。善財童子身體裸露部分及脚部是以淡雅和逼真的肉色，而特別值得一提的是善財童子面部，口微張，齒舌并現，眉眼以墨彩繪成，眉毛根根鮮明清晰，一絲不苟，眼睛中更繪有酷似真人的瞳仁，栩栩如生。龍女也是如此，她頭戴金彩花冠，眉目皆用墨彩寫實方式精細繪製。 這些繪瓷技法顯而易見的受到了當時宮廷西洋畫家如郎世寧等人寫實風格的影響，力求瓷塑人物的生動於逼真，在製造瓷塑人物的方法上當爲首創。接下來我們再看看善財童子在形體上的突破，他身體彎曲前傾，飄帶飛逸，手臂衝張，整體造型上跨度很大，在燒製上非常困難，所以在他的手腕處至今留有支燒後的支釘痕迹。而龍女在製造工藝上更是技勝一籌，首先在龍女的衣袍上分爲若干部分裝飾，上部以鬥彩雲紋點綴，中部則是以米色粉彩打底，繪有鬥彩加粉彩的佛教八寶，竹、蘭、梅、菊、牡丹、荷花、水仙、靈芝等諸多吉祥花草，并在上面局部描金加强裝飾效果。而下部則以鬥彩加粉彩畫雲朵、蝙蝠、海水紋飾，寓意福海無邊。值得注意的是，在龍女的披肩上，工匠們運用了珊瑚紅與鬥彩、粉彩相結合的技法，繪有牡丹、玉蘭、百合等花卉并輔以描金卷草紋。另外龍女手中的法螺以點金(點金寓意光芒萬丈，蓬蓽生輝，佛海無涯)燒成。法螺中涌出的聖水局部施以綠彩，聖珠上留有胭脂紅彩火焰，惟妙惟肖。由此可見龍女在燒造上運用了鬥彩、粉彩、珊瑚紅、胭脂紅及描金等多種彩釉高低温覆燒，製瓷難上加難。

最後，善財童子神態頑皮可愛，喜氣洋洋。而龍女則是表情安静祥和，禪心注定。在體形上善財童子動感强烈，活潑生動。龍女高貴矜持，雍容華麗。兩者一動一静，體現了宇宙中陰陽平衡，萬物和諧的真諦。



2125(局部1)



2125(局部2)



2125(局部3)



2125-3



2125-4



2125-5(底足)


2125(局部4)


2125(局部5)


2125(局部6)


2125(局部7)


2125-6




2125-7



2126-1



2126-2

2126

清乾隆　粉彩雕瓷地藏菩薩像

此地藏菩薩法相莊嚴，頭戴五葉寶冠，雙手捧珠作禪定印，全跏趺坐於蓮臺之上，面相豐潤和藹，栩栩如生，雙目低垂，炯炯有神，身披袈裟，法衣施紅黃藍三色彩釉，衣飾刻畫細膩入微，衣褶起伏飄逸，流暢舒展，極具藝術美感。蓮臺秀雅端莊，模印細致規整，立體感强烈，蓮瓣渲染自然，質感非常逼真，所施玫紅柔和清新，黃彩鮮妍明快，紅彩亮麗奪目，淺藍淡雅嬌嫩，諸色萃匯，熠熠生輝，是爲乾隆盛世典雅的清宮佛像造型。

其藝術價值和製作難度均在金銅佛像之上，因爲成形復雜，燒造難成。佛像面部及衣褶細部處理非庸手可爲之，在模製成形後運用雕塑、駁接等技法最後完成，處處需要异常審慎，而燒造過程更難人爲控製，極容易變形疵裂。乾隆十三年唐英曾承命燒造觀音，久造無成，乾隆皇帝就斥責唐英“燒造的觀音如何還不得？”、“想是唐英不至誠，着他至‘誠’燒造。”(見乾隆十三年五月初一《清宮內務府造辦處活計檔》之《記事檔》)以唐英督領下禦窑廠水平之高獨步有清一代，縱然如此尚有難爲之處，可想神仙塑像燒造之不易。出於對神靈的敬畏，此類雕塑神像多不具年款，有别於鎏金銅像“大清乾隆年敬製”。

本品工藝精湛，衣飾華美，流傳至今，殊爲珍貴，同類之作存世罕見，見證了乾隆皇帝禮佛敬佛的精誠之心，是爲曠世精絶之品。

地藏菩薩梵名Ksitigarbha，據《地藏十輪經》雲，由於此菩薩“安忍不動如大地，静慮深密如秘藏”，所以稱爲地藏。又據《地藏菩薩本願經》載，地藏菩薩曾受釋迦牟尼佛的囑托，要在釋迦滅度後、彌勒佛降誕前的無佛之世留住世間，教化衆生度脱沉淪於地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人、天諸道中的衆生。“釋迦佛召地藏大士，令其永爲幽明教主，使世人有親者，皆得極本薦親，共登極樂世界，地藏受此重托，遂在佛前立下大誓願：爲是罪苦六道從生廣設方便，盡令解脱，而我自身方成佛道。因此地藏又被稱爲“大願地藏”，以與文殊的“大智”、普賢的“大行”、觀音的“大悲”相呼應。

Qianlong Period, Qing Dynasty

A FAMILLE-ROSE FIGURE OF KSITIGARBHA

H 33 cm.

RMB: 1,800,000 — 2,800,000



2126-3



2127

清乾隆　尊勝佛母唐卡

佛頂尊勝佛母，梵文 Usnisavijaya 或Vijaya，又名最勝佛頂、烏瑟膩沙尊勝佛母、如來頂髻尊勝佛母，密號除魔金剛，爲毗盧遮那佛(大日如來)頂髻的化身，亦是藏傳佛教三長壽佛(無量壽佛、白度母、頂髻尊勝佛母)之一。頂是尊勝之義，一切佛頂是指八佛頂，八佛頂中以尊勝佛頂爲總體，故能除一切煩惱、業障，與破一切穢惡、痛苦。

尊勝佛母，三面八臂，每面各具三眼。正面相貌慈悲莊嚴、身如秋月，皎白無瑕。左側臉爲黃色呈笑容愉悦狀，代表著消灾息難，右側臉爲藍色呈寂静微具怒容，代表著降伏惡道。

其右側第一手持十字金剛羯磨杵於胸前，象征降魔降灾，第二手托蓮座上捧阿彌陀佛，第三手持箭，代表壓伏妄想，第四手作與願印置於右腿前，象征給予一切殊勝如願以償。左側第一手成訓誡印持金剛索，代表製服一切難調伏神衆，第二手執弓，象征勝三界，第三手上揚作施無畏，代表令離一切怖畏，第四手成禪定印托火焰珠甘露寶瓶，代表得以長壽。并有天衣、五葉摩尼寶冠、纓絡、耳環、胸飾、臂釧、腕釧、足釧等裝飾其身，莊嚴安祥結跏趺坐於蓮花月輪上。尊勝佛母是釋迦牟尼佛本身的無上頂，是大日如來的智慧，又是阿彌陀佛的無量光，代表著如來的無上智慧，『空』和『無』」尊勝佛母是觀音、金剛手與尊勝佛母的三者合一，具備了種種的法，是智慧、忿怒、降伏跟慈悲的綜合，如來的無上頂顯化，具有大神威。」在密宗，尊勝佛母爲長壽三尊之一，與長壽佛和白度母并列

Qianlong Period, Qing Dynasty

A FINE THANGKA OF VSNISAVI JAVA

L 158 cm.

RMB:



美國舊金山亞洲藝術博物館藏品



普賢菩薩唐卡

美國舊金山亞洲藝術博物館藏





2128

清乾隆　青花加粉彩暗刻八吉祥觚

“大清乾隆年製”款

乾隆皇帝一生對藏傳佛教尤爲篤信，以佛心天子而自稱，虔誠而執著地禮佛敬佛。在位六十年裏在紫金城、各處行宫敬造了許多佛堂樓閣和佛寺，如承德避暑山莊普陀宗乘之廟即爲弘歷精誠敬佛之見證。佛堂日衆，所需諸式法器供器遂多，爲滿足供奉之需，禦窑廠秉承弘歷諭旨精心燒造許多瓷質供器，作爲重要供器的五供，得到廣泛的燒製，式樣與紋飾皆豐富多彩，開啓了禦瓷法器的新篇章。

五供爲重要的佛前供器，其組成爲一香爐，二燭臺，二花觚。乾隆皇帝對五供的形製多有講究，尤其重視花觚造型的秀美，前後幾次諭旨唐英按其審美要求去改進，幾近苛刻。例如，乾隆九年五月《清宫内務府造辦處活計檔》之【江西】載：“……奉旨：此伍供内花瓶俗氣，款式亦不好，再燒造時另改好款式。”同書十月又載：“二十六日，司庫白世秀、七品首領薩木哈、副催總達子將唐英配得花瓶磁五供二分(份)持進交太監張玉、胡世杰呈覽，奉旨：此花瓶嘴子肚子足子俱小了，將從前着燒造五供三分(份)花瓶之嘴子肚子足子放大些燒造，欽此。”經乾隆皇帝幾番改進，清宫五供標准形製得以確立。

本品爲乾隆五供之花觚(花瓶)，造型俊俏高雅，綫條優美自然，一如佳人玉立，通體以白地爲飾，釉質瑩潤堅致，構圖疏密有致，下繪青花，上飾諸彩，共同構繪纏枝祥花托八寶紋，八寶彩繪鮮妍靚麗，筆觸細膩入微，更有釉下暗刻爲之勾勒輪廓，青花一色幽亮深沉。諸處邊飾工整端莊，與主題紋飾相得益彰。

較之其他色地花觚，本品以瑩白之釉色映襯諸彩之妍美，更見麗質非凡，風姿可人。縱觀乾隆一朝彩瓷製作雍容華麗，流光溢彩，所見白地彩瓷頗爲罕少，素爲藏家所珍，若如本品，更是寥寥無幾，殊爲可珍。

Qianlong Period, Qing Dynasty

A FINE UNDERGLAZE BLUE AND FAMILLE-ROSE GU-SHAPED VASE

Qianlong Six-Character Mark

H 27 cm.

RMB: 1,200,000 — 1,800,000



2128(mark)



2128-1



2128-2

2129

清嘉慶　白地粉彩八寶賁巴壺

“大清嘉慶年製”款

嘉慶皇帝深受父親乾隆崇信藏傳佛教的影響，即位之後亦虔誠禮佛敬佛，既保留宮中各處佛堂寺廟，維持前朝的規模，勤加修持敬獻，又效仿聖祖、世宗、高宗之舉，於嘉慶十六年親率藏蒙王公貴胄西巡佛教聖地五臺山；曾在避暑山莊多次接見藏蒙地區的各派宗教領袖，促進彼此的信任和交流，令清宮與藏蒙的密切關系一直得到維系，當年交往盛況可由現存於北京故宮博物院《嘉慶萬法歸一圖》窺知一二。因此嘉慶時期宮廷藝術繼續融入藏傳佛教的色彩，其中在禦瓷的製作方面體現爲景德鎮禦窑廠秉旨沿襲前朝則例，繼續燒造生産了大量具備濃郁藏式風格的瓷質法器、供器。例如，乾隆朝創燒的粉彩蓮托八寶賁巴壺此時仍然備受重視，所燒造的式樣和水平與前朝幾無差別。

本品即是其中之一，其器造型別致，以乾隆器物爲宗，通體白地粉彩，繪諸式吉祥圖案。流底與壺身相接處以紅彩繪成龍頭形，點飾金彩。紋飾繁復，以八寶圖案爲主，繪多種輔助紋飾。工致殊常，鏤金錯彩，鮮妍奪目，其釉極瑩潤，其色極妍麗，絶非後來所能及，觀之尚存濃厚的乾隆粉彩華麗雍容之氣息，盡展嘉慶瓷器承襲前朝尊貴堂皇的藝術遺風，是爲嘉慶官窑之雋品。白地粉彩爲干嘉禦瓷之名貴品類，精良而珍罕，傳世所見賁巴壺多見各種色地之作，若如本品白地者，至爲稀罕。

金屬材質賁巴壺是藏族地區寺院内的祭祀用品，爲藏傳佛教密宗修行儀式中灌頂器皿，“賁巴”爲藏語音譯，梵音原作“軍持”。有清一代唯見乾隆、嘉慶、道光三朝燒製瓷質的賁巴壺，其應爲清朝皇帝供自身修持佛法和賞賜西藏、青海等地宗教領袖之用，是清宮與藏傳佛教互動交流的歷史見證。

來源：歐洲藏家舊藏

Jiaqing Period, Qing Dynasty

A FINE WHITE GROUND FAMILLE-ROSE VASE

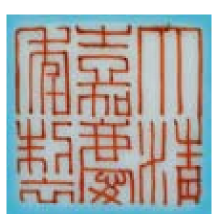
Jiaqing Six-Character Mark

H 20 cm.

RMB: 1,000,000 — 1,500,000



2129-1



2129(mark)



《皇權與佛法——藏傳佛教法器特展圖録》

圖189 臺北故宮藏品



2129-2



2129-3



2129-4

2130

清乾隆　青花纏枝蓮鉢

Qianlong Period, Qing Dynasty

A FINE BLUE AND WHITE INTERLOCKING LOTUS BOWL

D 25 cm.

RMB: 800,000 — 1,200,000



2130-1



《故宮法器選粹》第26頁 清 青金石鉢



《故宮博物院藏文物珍品大系——青花釉裏紅(下)》圖142 青花纏枝蓮紋鉢



2131

清康熙　黑漆嵌螺鈿山水人物多穆壺

Kangxi Period, Qing Dynasty

A FINE MOTHER-OF-PEARL INLAID BLACK LACQUER POT,DUO MU HU

H 69 cm.

RMB: 1,200,000 — 1,800,000



2131-1

黑漆嵌螺鈿山水人物圖多穆壺

故宮博物院研究員　張榮

漆器鑲嵌工藝是中國古代漆工藝中的重要組成部分之一，它包括嵌松石、螺鈿、牙骨、竹、玉、銀、銅、百寶嵌等。其中的漆器嵌螺鈿工藝始於距今3000年前的西周時期，唐代有河南出土的嵌螺鈿雲龍紋銅鏡，五代有浙江慧光塔出土的嵌螺鈿經箱，宋代有傳世的嵌螺鈿盤等。元代出現了嵌薄螺鈿工藝，最有代表性的是北京元大都出土的，收藏在首都博物館的黑漆嵌螺鈿廣寒宮殘片，它雖不完整，却是非常重要的研究資料。元代完整的嵌螺鈿漆器絶大部分收藏在日本，東京國立博物館珍藏的黑漆嵌薄螺鈿雲龍紋盤是比較珍貴的元代螺鈿漆器。明代的螺鈿漆器帶有明確款識的只有二件，即日本東京國立博物館收藏的紅漆嵌厚螺鈿龍紋盤和瑞典斯德哥爾摩博物館收藏的黑漆嵌厚螺鈿雲龍紋盤，二者的款識均爲“大明隆慶年禦用監造”。

清代爲皇家製作漆器的機構是“造辦處漆作”，除此之外，全國也有許多地方製作各具特色的漆器，有的以進貢的方式貢入宮廷，成爲皇家用品或收藏。就螺鈿漆器而言，目前知道的製作地點除北京宮廷造辦處外，還有江西、山西、揚州等地。螺鈿有厚薄之分，厚螺鈿又叫“硬螺鈿”，薄螺鈿又叫“軟螺鈿”，厚螺鈿一般呈白色、黃色或淺黃色等，薄螺鈿一般呈藍色、紫色、粉紅色等，具有五光十色、色彩斑斕的效果，極具裝飾性。有清一代只有康熙朝有部分螺鈿漆器帶有官方年號款識，而且以家具爲主，如黑漆嵌螺鈿平頭案、黑漆嵌螺鈿書格等。雍正朝只有一件帶有“大清雍正年製”款的瓷胎黑漆嵌薄螺鈿碗，且保存的不完整。乾隆朝還未發現帶有年號款識的螺鈿漆器。螺鈿漆器始終是漆器研究中有一定難度的品種，一方面是標准器很少，另一方面是文獻也不多。

黑漆嵌螺鈿多穆壺，形體碩大，應是已發表的各種質地多穆壺中最大的一件，它通體嵌薄螺鈿，表現的是山清水秀的江南景色，人們或談天説地，或泛舟水上，一派和諧悠閑的場面，螺鈿本身泛出紅、藍、緑美麗的光澤，間或點綴金箔片，愈加富麗堂皇。多穆壺是滿蒙少數民族使用的器皿，製作多穆壺以金屬材料的爲主，如銀、銅胎掐絲珐琅等，也有少量的漆器和瓷器。最早的多穆壺是北京崇文龍潭湖出土的元代斡脱赤墓出土的青白瓷多穆壺，該壺曾在2008年首都博物館舉辦的“北京文物精品展”中展出過。這件嵌薄螺鈿多穆壺是已知的唯一一件以螺鈿漆器製成的器物，在多穆壺金屬箍的裝飾中有數組行龍，壺上端有一對美麗的鳳鳥在對舞，從這些裝飾上，我們分析此壺應爲皇家製品或是地方專爲皇家製作的器物。從其螺鈿的色彩、加工工藝以及圖案的內容等綜合分析，此多穆壺具有清早期螺鈿漆器的風格與特點。因薄螺鈿極易脱落，它保存的如此完整也是比較罕見的。



《皇權與佛法——藏傳佛教法器特展圖録》圖117 清 金多穆壺



《CHINA— THE THREE EMPERORS》P151


2131(局部)





2132
清乾隆　松石绿地粉彩佛塔
Qianlong Period, Qing Dynasty
A TURQUOISE GROUND FAMILLE-ROSE
PAGODA
H 45 cm.
RMB: 600,000 — 800,000



2132-1



2132-2